هيغل

الفَنُّ الرَّمْزِيُّ الكلاسيكي الرُّومَانسِيُّ

ترجمة:

جورج طرابيشي



دار الطليعة بيروت

الفَـــنُّ
الرَمْــزِيُّ
الكلاسيكي
الرُومَــانِيُ

بيروت – لبنان

ص. ب ١١١٨١٣

تلفون ٣١٤٦٥٩
٣٠٩٤٧٠

تلكس : LE. KAMALS 20043

الطبعة الاولى

١٩٧٩

الطبعة الثانية

١٩٨٦

هيغل

الفنّ الرمزيّ الكلاسيكي الرومانسي

ترجمة: جورج طرابيشي

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

هذه ترجمة كتاب

L'Esthétique

3. 4. 5.

L'Art Symbolique

L'Art Classique

L'Art Romantique

Par

G. W. F. Hegel

Editions Aubier

1964

الفنّ الرّمزي

لمحة عامة

كانت الدراسة التي انكببنا عليها في المجلدات الاولى دراسة واقع فكرة الجمال ، من حيث هي مثال الفن ، لكن جميع الملاحظات التي بسطناها بصدد العمل الفني المثالي قادتنا الى استنتاجات لا تنطبق الا على العمل الفني **بصفة عامة** . والحال ان فكرة الجمال ، مثلها مثل الفكرة بما هي كذلك ، هي في الوقت نفسه كلية من فروق جوهرية لا بد من ان تثبت نفسها وتحقق ذاتها من حيث هي فروق . هذه الفروق المندرجة في الكلية نستطيع ان نطلق عليها اسم **الاشكال الفنية الخصوصية** ؛ وهي تنجم عن بسط ما هو محتوى في مفهوم المثال ، على اعتبار ان الفن هو الذي يحقق هذا المحتوى . لكن اذا ما تكلمنا مع ذلك عن «ضروب» مختلفة من المثال ، فاننا لا نفهم كلمة «ضرب» بالمعنى الدارج ، اي كخصوصيات آتية من الخارج ومتسائلة نحو المثال تسائلها نحو نوعها ، من خلال تعديلها اياه ، وانما نقصد ان نشير بهذه الكلمة الى التعينات المختلفة ، الاكثر تفصيلا والاكثر دقة ، لفكرة الجمال ولمثال الفن ذاتهما . وعلى هذا النحو تجد كلية الاداء او العرض المثالي تعينا اكثر دقة ، لا بفضل عناصر مستعارة من الخارج ، وانما على اساس مفهومها بالذات، بحيث ان هذا المفهوم هو الذي يغدو ، لدى انبساطه وانجلائه ، كلية الاشكال الفنية الخصوصية .

نستطيع ان نقول ايضا ان الاشكال الفنية ، التي فيها تتحقق الفكرة عندما تتمايز وتتفارق ، يكمن اصلها في الفكرة نفسها ، بمعنى ان هذه الفكرة تؤكد ذاتها وتنبجس الى حيز

الواقع بواسطة تلك الاشكال ؛ والشكل الذي به تؤكد ذاتها وتحقق نفسها على هذا النحو يختلف ويتنوع تبعا لانبثاقه عن التعيين المجرد او الكلية العينية للفكرة .

وبالفعل ، ان الفكرة بوجه عام ، وبقدر ما تنبسط وتتطور بفعل نشاطها الذاتي ، هي وحدها الفكرة حقا ؛ وبما انها ، من حيث هي مثال ، تظاهر مباشر ، وفي الوقت نفسه فكرة الجمال المطابق لهذا التظاهر ، ينجم عن ذلك ان كل طور خاص يجتازه المثال اثناء انبساطه وتطوره يقابله ، بفعل تعين **داخلي** ، شكل خاص ليس هو شكل الاطوار الاخرى . ومن غير المهم ، والحالة هذه ، أن نعتبر هذا التدرج في الانبساط والتطور تدرجا داخليا للفكرة في ذاتها او تدرجا للاشكال التي بها تتحقق هذه الفكرة ، على اعتبار ان هذين التطورين مرتبطان بعرى وثيقة ، مما يجعل تحقيق الفكرة من حيث هي مضمون تحقيقا لها في الوقت نفسه من حيث هي شكل . وبالعكس ، تتكشف نواقص الشكل على انها في الوقت نفسه نواقص في الفكرة ، ما دامت الفكرة هي التي تسبغ على التظاهر الخارجي ، الذي به تتحقق ، مدلولا داخليا . وعليه ، حينما تواجهنا اشكال فنية لا تطابق المثال الحق ، فلا موجب لان نتكلم عن اعمال فاشلة بالمعنى الدارج ، اي اعمال لا تعبر عن شيء او لم تفلح في الارتقاء الى مستوى ما كان يفترض فيها ان تمثله ؛ وانما الشكل الذي فيه تتحقق الفكرة (وهذا ما نسميه بالفنون الخاصة) يوافق بالنسبة الى كل مضمون ما يفترض فيه انه يعبر عنه ، والنقص او الكمال منوطان بدرجة الحقيقة التي تنطوي عليها الفكرة ذاتها . فالمضمون لا بد ان يكون حقيقيا وعينيا بحد ذاته ، قبل ان يتمكن من العثور على الشكل الذي يناسبه . وعلينا ان نميز من هذا المنظور ، وكما فعلنا آنفا ، بين ثلاثة اشكال فنية رئيسية .

اولا الفن **الرمزي** . فالفكرة هنا ما تزال **تبحث** عن تعبيرها

الفني الحقيقي ؛ وبما انها ما تزال مجردة وغير متعينة ، فانها لا تحمل في ذاتها بعد عناصر تظاهرها الخارجي ، بل تجد نفسها بمواجهة الطبيعة وبمواجهة افعال بشرية هي بالنسبة اليها خارجية . وهي اذ تقحم على هذه الوقائع تجريداتها الخاصة او تقرن بها عمومياتها الغامضة المبهمة سعيا الى الحصول على نتيجة عينية ، تشوه وتزيف الاشكال الواقعية التي تتعامل واياها وتتعسف في استخدامها وصياغتها . لذا ، وبدلا من تطابق امثل ، لا تفلح في الحصول الا على صدى ، او في احسن الاحوال على توافق مجرد محض بين المعنى والشكل ، فيبدوان بالتالي اكثر خارجية وغربة واحدهما عن الآخر واكثر تنافرا وعدم تكيف .

لكن الفكرة ثانيا ، وطبقا لمفهومها ، لا يمكن ان تكتفي بتجريد الافكار العامة وإبهامها . فهي بحد ذاتها ذاتية حرة ولامتناهية ، وهي تعقل في الواقع هذه الذاتية من حيث هي روح . والحال ان الروح ، من حيث هو ذات حرة ، يعين نفسه بنفسه وفي داخل نفسه ، وبفضل هذا التعيين الذاتي يجد في مفهومه الخاص الشكل الخارجي الذي يناسبه والذي يستطيع ان يقرن به القسط الذي يعود اليه من الواقعية . هذا التكافؤ البسيط بين المضمون والشكل هو السمة المميزة للشكل الفني الثاني ، الفن **الكلاسيكي** . غير ان تحقيق اعمال فنية كلاسيكية يقتضي الا يكون الروح ، المطلوب من الفن تمثيله ، هو الروح المطلقة ، اي الروح المشبع بالروحية والداخلية ، وانما الروح الذي ما يزال مشوبا بالخصوصية والتجريد . ان الذات الحرة ، كما يصوغها الفن الكلاسيكي تظهر بالفعل وكانها بماهيتها عامة ، وبالتالي منعتقة من كل عرضية وخصوصية خارجيتين او داخليتين ، لكن العمومية التي تميزها هي ، ان جاز التعبير ، عمومية متخصصة Particularisée بدورها . ذلك ان الشكل الخارجي ، من حيث هو خارجي ، شكل متخصص لا يمكن له ان يحقق اندماجا حميما

وكاملا الا مع مضمون متعين هو الآخر ، وبالتالــــي محدود ؛ والروح ، في خصوصيته ، لا يمكن له ان يحقق نفسه على اتـم وجه الا بواسطة تظاهر خارجي وعن طريق الدخول في اتحاد لا انفصام فيه مع شكل خارجي .

لقد دفع الفن الكلاسيكي بتطور مفهومه الى المدى الـــــذي يستطيع معه ان يمثل الفكرة اكمل تمثيل في شكل فردية روحية، متوافقة اتم التوافق مع واقعها المادي . هنا يفقد الوجـــــود الخارجي استقلاله قياسا الى مدلوله ، قياسا الى المعنى الـذي يفترض فيه ان يعبر عنه ؛ وبالعكس ، يتبدى للتأمل المحتـــوى الداخلي وحده من خلال الشكل المصاغ ، ويثبّت نفسه فيه بلا التباس .

ثالثا ، حيث تتصور فكرة الجمال نفسها بنفسها على انها هي الروح المطلق ، وبالتالي الحر في ذاته ولذاته ، لا يعود فـــــي مستطاعها ان تحقق ذاتها تحقيقا كاملا بوسائل خارجية ، علـى اعتبار ان لا وجود لها الا من حيث هي روح . لذا تفصم الاتحاد الذي حققه الفن الكلاسيكي بين المحتوى الداخلي والتظاهـــــر الخارجي لتؤوب من جديد الى ذاتها . على هذا النحو يرى النور الفن الرومانسي ؛ وبما ان مضمون هذا الفن يتطلب ، بحكــــم روحيته الحرة ، اكثر مما يستطيع التمثيل الخارجي والمادي ان يقدمه له ، لا يبدي الفن الرومانسي اية مبالاة بالشكل ؛ ومن هنا يحدث انفصال جديد بين المحتوى والشكل ، ولكن لاسبـــــاب معاكسة لتلك التي رايناها تلعب دورها في الفن الرمزي .

سنلخص اذن هذه التأملات المقتضبة بالقول بان الفن الرمزي يسعى الى تحقيق الاتحاد بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي، وبان الفن الكلاسيكي حقق هذا الاتحاد بتمثيله الفردية الجوهرية المخاطبة حساسيتنا ، وبان الفن الرومانسي ، الروحي جوهرا ، قد تجاوزه .

مدخل

عن الرمز بصفة عامة

يمثل الرمز ، بالمعنى الذي نعطيه هنا لهذا اللفظ ، بداية الفن سواء أمن وجهة النظر المفهومية ام التاريخية . بوسعنا اذن ان نعده ابتكارا من مرحلة ما قبل الفن ، تميز به الشرق بصورة رئيسية ؛ وهذا الابتكار لم يصل الينا الا بعد ان طرات عليه تحولات عديدة ومر باطوار وسيطة شتى، كان آخرها ان تمخض، بفضل الفن الكلاسيكي ، عن الواقع الاصيل للمثال . ينبغي اذن ان نميز الرمز كما يفرض نفسه ، بخصوصيته المستقلة ، على التمثيل الفني ويخاطب حدسنا الفني ، من الرمز الذي هو محض شكل خارجي ، لا يتمتع باي استقلال . وفي هذا الشكل الاخير نلتقي الرمز بكل تاكيد في الفنين الكلاسيكي والرومانسي ، تماما كما ان بعض جوانب الفن الرمزي تتلبس شكل المثال الكلاسيكي

او تتبدى في بعض المعالم الاولية للفن الرومانسي . بيد ان هذه الاقتباسات لا تطال سوى مظاهر ثانوية او قسَمات منفردة ؛ من دون ان تشكل روح العمل الفني بالذات وطبيعته المميِّزة .

لكن حين يؤكد الرمز ذاته في الشكل الخاص به ، في شكله المستقل ، يتلبس بوجه عام صفة **الجليل** ، لانه يمثل الفكرة التي ما تزال مجاوزة الحد وعاجزة عن تعيين ذاتها بحرية ، الفكرة المتوجب عليها ان تصبح شكلا لكن من دون ان تجد في التظاهرات العينية شكلا محددا ومعيِّناً يطابق بدقة ما فيها من تجريد وعمومية . ونتيجة لهذا النقص في التطابق ، تتجاوز الفكرة تحقيقها الخارجي ، بدل أن يمتصها ويحبسها فيه ؛ وعدم تواؤم الفكرة هذا مع دقة التظاهر الخارجي الذي تتجاوزه وتتخطاه هو ما يشكل الطابع العام للجليل .

فيما يخص اولا الجانب الشكلي ، يتوجب علينا ان نشرح بصورة عامة ما ينبغي ان يُفهم بالرمز .

الرمز شيء خارجي ، معطية مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة؛ بيد ان هذا الشيء لا يؤخذ ويتقبل كما هو موجود فعلا ، لذاته ، وانما بمعنى اوسع واعم بكثير . ينبغي ان نميز في الرمز اذن : **المعنى والتعبير** . فالمعنى يرتبط بتمثل او بموضوع ، كائنا ما كان مضمونه ؛ والتعبير وجود حسي او صورة ما .



١ ـ الرمز قبل كل شيء **دلالة** . لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى والتعبير عند العرض المحض هي علاقة عسفية بحتة . فهذا التعبير او هذه الصورة او هذا الشيء الحسي لا يمثل الا في ادنى الحدود ذاته ، لذا لا يوقظ فينا بالاحرى الا فكرة مضمون غريب عنه تماما ولا جامع على الاطلاق بينهما . فالاصوات ، في اللغات مثلا ، هي دلالات على تمثلات واحساسات الخ . لكن الغالبية

العظمى من الاصوات في لغة من اللغات لا ترتبط بالتمثلات التي تعبر عنها الا على نحو عرضي تماما ، حتى وان يكن في المستطاع اقامة البرهان ، من خلال تتبع التطور التاريخي للغة من اللغات ، على ان العلاقات بين الاصوات وما تعبر عنه لم تكن في بـادىء الامر ما هي عليه اليوم ؛ والفرق بين اللغات يكمن على وجـه التحديد في كون التمثل الواحد تعبر عنه اصوات شتى . مثال آخر على هذه الدلالات تقدمه لنا الالوان التي تستخدم فـي الشارات والرايات ، الخ، للاشارة الى الامة التي ينتمي اليها فرد من الافراد او سفينة من السفن ، الخ . ولون كهذا لا يملك بحد ذاته اية صفة يمكن اعتبارها مشتركة بينه وبين ما يدل عليه ، اي بينه وبين التصور الذي يفترض فيه انه يمثله . لكـن ليس بسبب هذه اللامبالاة المتبادلة القائمة بين الدلالة والتعبير يحظى الرمز باهتمام الفن ؛ فالفن يستلزم على العكس ، وبصفة عامة ، علاقة ، قرابة ، تداخلا عينيا بين المدلول والشكل .

٢ ــ هذا شيء ، وشيء آخر امر الدلالة المستخدمة **كرمز** . فالاسد ، على سبيل المثال ، يعتبر رمز الشجاعة ، والثعلب رمز المكر ، والدائرة رمز الابدية ، والمثلث رمز الثالوث . والحال ان الاسد والثعلب يتمتعان فعلا بالصفات والخواص التي يفترض فيهما انهما يعبران عن معناها . كذلك ، فان الدائرة لا تمثـل المظهر الناقص او المحدود عسفا واعتباطا لخط مستقيم ، او لاي خط آخر لا يرتد الى ذاته ، او ايضا لفاصل زمني ؛ وللمثلث عدد من الاضلاع والزوايا مساوٍ للعدد الذي تستحضره فينا فكـرة الله ، حينما نحصي الاقانيم التي يعزوها الدين الى الله .

بين جميع هذه الامثلة تملك المواضيع الحسية بحد ذاتهـا المدلول الذي قيض لها ان تمثله وان تعبر عنه ، بحيث ان الرمز ، مفهوما بهذا المعنى ، لا يكون مجرد دلالة لامبالية ، بل دلالـة تحتوي مقدما ، بما هي كذلك خارجيا ، على مضمون التمثل الذي

تبغي ان تستحضره . أضف الى ذلك ان ما تبغي جلبه ، في الوقت نفسه ، الى الوعي ليس ذاتها ، من حيث هي هذا الموضوع العيني والفردي او ذاك ، بل الصفة العامة التي يفترض فيها انها تمثل رمزها .

٣ ـ سنلفت النظر ثالثا الى ان الرمز ، غير الملزم بأن يكون مطابقا لمعناه ، من حيث هو دلالة خارجية صرف ، غير ملزم ايضا، كيما يبقى رمزا ، بان يكون مطابقا له تمام المطابقة . وبالفعل ، ان كان المضمون ، الذي هو المعنى ؛ والشكل ، الذي يستخدم للدلالة عليه ، ينطابقان من جهة اولى بخاصية او صفة واحدة ، فان الشكل الرمزي ينطوي ، من جهة ثانية ، على صفات اخرى، مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه . كذلك ، ليس المضمون على الدوام مضمونا مجردا ، كالقوة او المكر على سبيل المثال ، بل يمكن ان يكون ايضا عينيا وان يشتمل ، من جهته ، على خواص خاصة ، مختلفة عن الخاصية التي تعطي رمزه معناه ، وكذلك على سائر خواص هذا الشكل او صفاته . فالاسد ، على سبيل المثال ، ليس قويا فقط ، والثعلب ليس ماكرا فقط ؛ كذلك فان الله ليس هو فقط ما يشير اليه العدد ثلاثة . لهذا لا يكترث المضمون بالشكل الذي يمثله ، ومن الممكن التعبير عن تعيينه المجرد بتلبسه اشكالا لامتناهية التنوع . كذلك يشتمل المضمون العيني على تعيينات عديدة يمكن ان تفيد في التعبير عنها أشكال اخرى كثيرة تتضمن التعيينات ذاتها . وكذلك هو الحال بالضبط بالنسبة الى المواضيع الخارجية التي بها يعبر رمز ما عن نفسه . فهذه المواضيع يمكنها بدورها ان تعرض للادراك ، بصورة رمزية ، عدة تعيينات . فالقوة لا يرمز اليها بالاسد وحده ، بل كذلك بالثور ، الذي يمكن بدوره ان يستخدم في تسميات رمزية كثيرة اخرى . اخيرا ، فانه لامتناه عدد الاشكال والرموز والتكوينات التي يمكن اعتمادها في الرمز الى الله .

ينجم مما تقدم قوله ان الرمز ، منظورا اليه من وجهة نظر مفهومه ، يملك على الدوام معنى مزدوجا . فهو يتبدى اولا كشكل ، كصورة ذات وجود مباشر ، لامتوسّط . فامام اعيننا ينتصب موضوع او صورة له ، وعلى سبيل المثال اسد او نسر او لون ، الخ ، وهذا قد يكون كافيا لنا . ولهذا فان السؤال الجدير بأن يطرح هو معرفة ما اذا كان المفروض بالاسد الذي تنتصب صورته امام انظارنا ان يمثل وان يسمي شيئا غير ذاته، شيئا مغايرا او اضافيا ، وعلى سبيل المثال التصور المجرد عن القوة المطلقة ، او التصور الاكثر عيانية عن البطل ، او كذلك عن الموسم او الزراعة ، الخ ؛ وبالاختصار ، معرفة ما اذا كان ينبغي ان ناخذ هذه الصورة في مدلولها الحقيقي والمجازي ، ام في مدلولها المجازي فقط . والحالة الاخيرة هي حالة تعابير اللغة ، حالة الفاظ نظير «عقل» و«استخلص» ، الخ . فحين لا يشير هذان الفعلان الا الى نشاطات ذهنية ، يوقظان فينا مباشرة فكرة هذه النشاطات ، من دون ان يستحضرا في الوقت نفسه فكرة الافعال الحسية التي تقابل هذين الفعلين (اذ من الممكن ان «نعقل» وان «نستخلص» (١) ماديا) . لكن صورة الاسد لا تستحضر فينا فقط المعنى الذي لها من حيث هي رمز ، بل تقدم لنا كذلك الموضوع نفسه ، في وجوده الحسي .

من الممكن تبديد الشك الذي ينجم من هذا المعنى المزدوج عن طريق تسمية المدلول وشكله باسميهما وعن طريق بيان علاقاتهما في الوقت نفسه . لكن عندئذ لا يعود الموضوع العيني الموجود في

---

١ — في اللغة : عقل الشيء ادركه ، وعقل الدابة ربطها ؛ كذلك لسان للاستخلاص معنيين ماديا ومعنويا ، كقولنا استخلص المدن ، واستخلص الفكرة.

« م »

التمثل رمزا بالمعنى الحقيقي للكلمة ، بل مجرد صورة ، وتتلبس العلاقة بين الصورة والمدلول شكل **المشابهة** المعروف . ففي التشابه ، لا بد ان يكون حاضرا في ذهننا التمثل العام وصورته العينية في آن معا . لكن ان لم يكن التفكير قد وصل بعد الى درجة يمكنه معها ان يحفظ تمثلاته العامة وان يظهرها بما هي كذلك ؛ فان الشكل الحسي ، المفروض ان يجد فيه مدلول اكثر عمومية تعبيره ؛ لا يكون بدوره قد انفصل بعد عن هذا المدلول ، باعتبار علاقة الاتحاد الصميم القائمة بينهما . في هذا تحديدا يكمن الفرق . كما سنرى لاحقا ، بين التشبيه والرمز . فحين يهتف كارل مور (٢) ، على سبيل المثال ، لدى مرأى غياب الشمس : «هكذا يقضي بطل» ، نجد المدلول مفصولا بكل وضوح عن التمثيل الحسي . وإن مضافا في الوقت نفسه الى الصورة . وفي تشبيهات اخرى لا يبرز هذا الانفصال وهذه العلاقة للعيان بمثل هذا الوضوح والجلاء ؛ لكن الترابط بين الجانبين يظل مع ذلك مباشرا ، على ان نأخذ بعين الاعتبار في هذه الحال سياق الكلام وظروفا اخرى ، لنعرف ان كان من الواجب ان نكتفي بالصورة بما هي كذلك او ان كان لها مدلول محدد لا يمكن ان يخامرنا بصدده اي ريب . فحين نقرأ مثلا : «الفتى يواجه المحيط على سفينة لها الف من الصواري ، بينما يتجه الشيخ بصمت نحو المرفأ على فلك ناجٍ من الغرق» ، ينقطع دابر كل شك بصدد مدلول المحيط والصواري الالف من جهة اولى ، وبصدد الفلك والمرفأ من الجهة الثانية : فالفتى يلج معترك الحياة عامر القلب والرأس بالآمال والمشاريع ، بينما يلوذ الشيخ بمكان امين ، موجها نحو المرفأ فلكا صغيرا ناجيا من الغرق . كذلك حين نقرأ في **العهد القديم** : «حطم يا رب اسنانهم في

---

٢ ـ كارل مور : بطل مسرحية شيلر **قطاع الطرق** . «م»

افواههم ، واسحق يا سيد نواجذ الشبل» ، ندرك للحال أن ليس المقصود اسنان الشبل ونواجذه فعلا ، وانما هي مجرد صور لا يجوز تأويلها حرفيا ، بل على ضوء مدلولها . لكن فيما يتعلق بالرمز بما هو كذلك ، فان الشك يساورنا بسهولة اكبر ويكون مبررا اكثر حينما لا تعتبر الصورة ، التي لها مدلول ، رمزا الا في حال عدم الافصاح عن هذا المدلول جهرا ، كما في التشبيه ، او الا اذا لم يكن واضحا سافرا بحد ذاته سلفا . صحيح ان الرمز ، بحصر المعنى ، يفقد مقدما معناه المزدوج ، بحكم تحول الربط بين الصورة الحسية والمدلول ، من جراء هذا الشك تحديدا ، الى عادة او صيرورته اصطلاحيا متعارفا عليه ، بينما يبقى التشبيه ابتكارا فوريا ، متعزلا ، بيّنا واضحا بحد ذاته ، لانه يحمل في ذاته مدلوله . لكن اذا ما غدا الرمز ، بحكم العادة، مالوفا وواضحا بالنسبة الى اولئك الذين يتحركون في هذه الدائرة من التمثلات الاصطلاحية ، فان موقف اولئك الذين يقفون خارج هذه الدائرة او الذين ما عادوا ينتمون اليها ، وان كان اليها انتسابهم فيما غبر ، مغاير تماما من هذا الرمز . فما هو موجود اولا بالنسبة اليهم هو التمثيل الحسي المباشر ، وهم يتساءلون في كل مرة عما اذا كان عليهم ان يكتفوا بما هو في متناول انظارهم ام ان عليهم ان يربطوا به تمثلات وافكارا اخرى. فحين نشاهد على قسم ظاهر من سور كنيسة رسم مثلث ، على سبيل المثال ، ندرك للحال انه لم يرسم عليه بصفته شكلا حسيا بحتا ، وانه ينطوي على العكس على مدلول آخر . وبالمقابل سيساورنا انطباع اكيد ، في حال اختلاف المكان ، بان هذا الشكل عينه لا يجوز ان يعتبر رمزا او اشارة للثالوث الاقدس . وعلى النقيض من ذلك ، فان الشك هو الذي سيساور في ظروف كهذه ممثلي شعوب اخرى ، شعوب غير مسيحية، عاداتها ليست كعادات المسيحيين ولا معارفها كمعارفهم ؛ بل اننا لا

نستطيع نحن انفسنا ان نعرف على الدوام بيقين وثقة ان كان ينبغي ان نعد المثلث مثلثا او تمثيلا رمزيا .

اننا لا نصطدم بهذا الشك في بعض الحالات المنفردة فقط ، بل كذلك في ميادين واسعة جدا من الفن ، متى ما مثّل مضمونه بأشكال كثيرة التعداد ، كما هي حال الفن في الشرق بوجه خاص . وهذا ما يفسر الضيق الذي يستولي علينا عند اول لقاء لنا بأشكال فارس القديمة والهند ومصر وابتكاراتها ؛ اذ يتراءى لنا وكأننا امام **احجيات** ؛ فجميع تلك الاشكال والصور لا تعني لنا شيئا بحد ذاتها ولا ترضي حدسنا المباشر ، بل تبدو وكأنها تدعونا الى ان نتجاوزها ، الى ان ننتقل بفكرنا الى ما وراء ما هي كائنة عليه في واقعها المباشر ، من حيث هي معطيات ، بحثا عن مدلولها الذي يتجاوز ، هو الآخر ، الصور بعمقه وامتداده . وبالمقابل ، تخلف فينا اشكال اخرى انطباعا فوريا بأنها ، نظير حكايا الاطفال ، مجرد لعب بصور ومزاوجات غريبة جمعت بينها المصادفة . وسر ذلك ان الاطفال يكتفون بالجانب السطحي من الصور ، باللعب الذي لا هدف له والذي يقبلون عليه بلا تدخل من الفكر ، لما ينطوي عليه من مزاوجات وتراكبات مدهشة وغير متوقعة . لكن الشعوب ، حتى في طفولتها ، تتطلب مضمونا اكثر جوهرية تلفاه ، بالفعل ، في الاشكال الفنيــة للهندوس والمصريين ، على الرغم من ان هذه الابداعات الغامضة تكاد تكون عصية على التفسير وعلى الرغم من اننا نصطدم بعقبات كأداء في محاولتنا جلاء السر الذي يحيط بها . لكن ما يبدو محفوفا بالشك وباعثا على الحيرة هو القسط الذي يعود ، في عدم التطابق هذا بين المداول وبين التعبير الفني المباشر ، الى حالة الفن البدائية بالذات ، او الى عدم نقاء الخيال ، او الى فقره بالافكار ؛ وكما انه من العسير ان نبتّ فيما اذا لم يكن الشكل اقدر على التعبير عن مدلول اعمق في حال كونه انقى واكثر صحة ، كذلك يعسر علينا ان نفصل فيما اذا لم يكن جانب الغرابة والشذوذ في هذه

الاعمال الفنية يرمي بالضبط الى الايحاء بتصور يتجاوزها .

حتى امام الاعمال الفنية الكلاسيكية تمتلكنا احيانا حيرة مماثلة ، وهذا بالرغم من ان الفن الكلاسيكي لا ينطوي ، بحكم طبيعته بالذات ، على اي جانب رمزي ، وبالرغم من ان الوضوح والشفافية هما في راس سماته المميزة. ووضوح الفن الكلاسيكي انما يكمن في واقع ان مضمونه هو الذاتية الجوهرية التي هي المضمون الامثل للفن . وعلى هذا الاساس امكنه ان يجد الشكل الحقيقي الذي لا يعبر ، بما هو كذلك ، عن اي شيء آخر غير ذلك المضمون ، بحيث لا يكون المعنى او المدلول سوى المعنى او المدلول الذي يوحي به المظهر الخارجي ، وبحيث يقوم بالتالي تطابق امثل بين الطرفين ؛ بينما العمل الفني في الفن الرمزي وفي التشبيه يمثل على الدوام شيئا آخر غير مدلول الصورة الظاهر وحده . بيد ان ما يسبغ على الاعمال الفنية الكلاسيكية معنى مزدوجا هو ان المرء يمكنه على الدوام ان يتساءل امام اشكال العصر القديم الميثولوجية عما اذا كان عليه ان يقبل هذه الاشكال كما هي خارجيا ، فلا يرى فيها سوى جموح فتان لمخيلة موفقة ، وفي هذه الحال تستحيل الميثولوجيا الى مجرد ابتكار للخرافات لا نفع فيه ولا فائدة ، ام انه ينبغي عليه ان يعزو اليها مدلولا اكثر جدية . وهذا التساؤل له ما يبرره بوجه خاص متى ما كان مضمون هذه الخرافات هو حياة الآلهة ومآثرها الباهرة، ومن الواجب في هذه الحال ان نعتبر القصص التي تسرد على مسامعنا بهذا الخصوص ابتكارات شائنة ، غير لائقة ، ومخالفة للذوق السليم من وجهة نظر **المطلق** . فحين نقرا على سبيل المثال قصة اعمال هرقل (٢) الشاقة الاثني عشر ، او حين يسرد على

---

٢ ـ هرقل : الاسم الروماني للبطل الافريقي هرقليس ، رمز القوة ، وابن زفس وآلكمينا . تكفيرا عن قتله زوجته ميغارا ، فرض عليه الملك ان يؤدي اثنتي عشرة مهمة شاقة ، فاداها بنجاح باهر مع اعمال كثيرة غيرها . «م»

مسامعنا ان زفس (٤) رمى بهيفائستوس (٥) من جبل الاولمب الى جزيرة لمنوس ، فقضى عليه بالعرج ، يخيل الينا اننا امام نتاج مخيلة مصابة بمس التخريف . كذلك قد تبدو لنا مغامرات جوبيتر الغرامية (٦) التي لا تقع تحت عد وكأنها مبتكرات عسفية. لكن بما ان هذه القصص تتعلق بكبير الآلهة تحديدا ، يسعنا الافتراض ايضا بأن هذه القصص تخفي مدلولا آخر غير ذاك الذي تنطق به الاسطورة بما هي كذلك .

بصدد هذه المسألة رجحت كفة وجهتي نظر رئيسيتين على ما عداهما ، وكانت بينهما مواجهة . فبموجب احداهما ، تتألف الميتولوجيا من قصص خارجية بحتة غير جديرة بأن تنسب الى الآلهة ، وان تكن بحد ذاتها لطيفة ، ظريفة ، مفيدة ، بله جميلة جدا ، وذلك ما دامت لا تبيح البحث عن مدلولات اعمق . وعلى هذا الاساس ينبغي ان نرى الى الميتولوجيا ، في الشكل الذي تتبدى لنا فيه ، من وجهة النظر **التاريخية** ، لانها من جهة اولى تكفي نفسها بنفسها بجانبها الفني ، اي بأشكالها وصورها وتمثيلاتها للآلهة ولباهر اعمالها ومغامراتها ، وتبرز للعيان مدلول تمثيلاتها دونما حاجة الى مجهود تفسيري ؛ ولاننا نستطيع من الجهة الثانية ان نتتبع تطورها التاريخي بدءا من بدايات محلية خالصة ، تحت تأثير كهنة وفنانين وشعراء واحداث تاريخية وقصص وتقاليد اجنبية . اما وجهة النظر الثانية فلا تريد ، على

---

٤ ـ زفس : كبير آلهة الاغريق . إله الصاعقة ، وهو عند الرومان جوبيتر . «م»

٥ ـ هيفائستوس : إله النار والصاهر عند الاغريق . «م»

٦ ـ ورد في الميتولوجيا الرومانية ان جوبيتر كان يتلبس اشكالا شتى لمضاجعة النساء ، ومن ذلك انه اخذ شكل بجع ليضاجع ليدا . «م»

العكس ، ان تكتفي بالمظهر الخارجي الصرف للاشكال والقصص الميتولوجية، بل تزعم ان هذه الاخيرة تنطوي على معنى أعمق، وان مهمة الميتولوجيا ، من حيث هي فرع خاص من فروع العلم ، ان تتعرف هذا المعنى الدفين بإزاحتها الستار الذي يحجبه . وبمقتضى وجهة النظر هذه ، ينبغي ان تُعتبر الميتولوجيا ابداعا **رمزيا** . رمزي بمعنى ان الاساطير هي من ابداع الروح ، وانها تنطوي على مدلول عميق وعلى افكار عامة حول طبيعة الله ، وان تلبست مظهرا غريبا ، فجا ، باطلا ، ورغم كل العناصر الخارجية والعرضية التي يقحمها عليها عسف الخيال . الاساطير اذن من هذا المنظور أشبه ما تكون بموضوعات وطروحات فلسفية .

ان كرويزر (٧) هو اول من دشن في ايامنا هذه ، في كتابه **علم الرموز** ، دراسة التمثيلات الميتولوجية ، لا بحسب المنهج الدارج ، من حيث جانبها الخارجي والنثري ، او بحسب قيمتها الفنية ، بل من زاوية البحث عن العقلانية الباطنة لمدلولاتها . وقد جعل منطلقه المقدمة التي تقول ان الاساطير والقصص الخرافية هي من نتاج الفكر البشري ؛ فهذا الفكر ، حينما يلاعب تمثلاته المتعلقة بالآلهة ، يرتقي ، بفضل تدخل العنصر الديني ، الى دائرة عليا يغدو فيها العقل هو مبدع الاشكال ، بالرغم من كونه لا يزال عاجزا عن الإبانة عن ذاته والتعبير عنها على نحو مطابق تمام المطابقة . هذه الفرضية صحيحة نظريا ؛ فالدين يستمد مصدره من الروح ؛ هذا الروح الذي ، بعد ان يجد في اثر حقيقته ويرهص بها ، ينتهي به الامر الى اعطائها شكلا قريب الصلة بمضمون الحقيقة هذا . لكن ان يكن العقل هو الذي

---

٧ ــ فريدريك كرويزر : فيلسوف الماني : له دراسات في الميتولوجيا والتاريخ لدى الاغريق والرومان ، والاسم الكامل للكتاب الذي يستشهد به هيغل هو **الرموز والميتولوجيا لدى شعوب العصر القديم** (١٧٧١ ــ ١٨٥٨) . «م»

يكتشف الشكل ، فان معرفة هذه العقلانية تغدو حاجة . وهذه المعرفة هي وحدها الجديرة بالانسان ، ومن يهملها يكن كل متاعه حشدا من معارف خارجية . وحين نتقصى التمثلات الميتولوجية ونتفحصها لنكتشف حقيقتها الباطنة ، لكن من دون ان نضرب صفحا عما تدين به للمصادفة ولعسف المخيلة وللظروف المحلية ، الخ ، نرانا مباحا لنا ان نبرر مختلف الميتولوجيات ؛ وتبرير الانسان في انتاجاته وابداعاته الروحية مهمة انبل من مهمة تجميع التفاصيل التاريخية الخارجية . والحال ان ما أخذ على كرويزر هو سلوكه مسلك الافلاطونيين الجدد ، حينما عزا الى الاساطير مدلولات غريبة عنها ، ونشد فيها لا افكارا ليس لها اي سند تاريخي فحسب ، بل كذلك افكارا يمكن ان يقام ، على العكس ، البرهان التاريخي على ان اكتشافها في الاساطير قد استدعى اولا تدليسها عليها ، على اعتبار ان الشعوب والكهنة والشعراء (رغم تجدد الكلام بكثرة في الآونة الاخيرة عن علم الكهنة السري) كان من المتعذر ان تراودهم مثل تلك الافكار التي لا تمت بصلة الى ثقافة عصرهم . وهذا اعتراض صحيح لا غبار عليه . لقد كان للشعوب والكهنة والشعراء ، بكل تأكيد ، افكار عامة ، وهذه الافكار هي الاساس الذي قامت عليه تمثلاتهم الميتولوجية ، لكن عمومية هذه الافكار ما كانت توجب تغطيتها بحجاب رمزي ، على نحو ما ارتأى بعضهم ضرورة لذلك . والحال ان كرويزر لا يدعي العكس . اذن ، ان لم يكن للاقدمين ، يوم صاغوا ميتولوجياتهم ، اية فكرة من تلك الافكار التي نضعها نحن فيها ، لا يترتب على ذلك البتة ان تمثلاتهم ليست رموزا في ذاتها وانه لا يجوز اعتبارها كذلك ، اذا ما اخذنا في حسابنا ان الشعوب كانت تعيش هي نفسها ، زمن ابتكارها لأساطيرها ، في ظروف شعرية ، وكان من المحتم ان تعبر عن عميق مشاعرها وحميم احاسيسها لا في شكل افكار ، بل عن طريق اشكال

خلقها الخيال ، من دون ان تفصل التمثلات العامة المجردة عن الصور العينية . وكائنا ما كان واقع الامر فعلا ، فذلك ما لا مندوحة لنا من التسليم به هنا ، ولكن من دون ان ننكر احتمال ان تكون تركيبات اصطناعية ومزاوجات عسفية قد تسربت الى تلك التفاسير الرمزية .

لكن في الوقت الذي نسلم فيه بأن الميتولوجيا ، بقصصها عن الآلهة وبابتكاراتها الهائلة العدد الدالة على خيال لا يعرف الكلل ، تشتمل على مضمون عقلاني وعلى تمثلات دينية عميقة ، نرى لزاما علينا ان نتساءل ، في تأملاتنا عن الفن الرمزي ، عما اذا كانت كل ميتولوجيا ، كما يزعم ف. فون شليغل (٨) ، هي من طبيعة رمزية ، وعما اذا كان من الواجب علينا ان نبحث في كل تمثيل فني عن مرموزة Allégorie . فكلما دار كلام عن الرموز والمرموزات في الفن ، طرق اسماعنا قول يقول انه في اساس كل اثر وكل شكل ميتولوجي تكمن فكرة عامة ، وهذه الفكرة ، اذا ما جردت من عموميتها ، تقدم لنا حتما تفسير ما يعنيه فعلا هذا الاثر او هذا التمثيل المحدد . ولقد لاقت وجهة النظر هذه رواجا وذيوعا في ايامنا هذه . ففي احدث طبعات دانتي ، على سبيل المثال ـ ونحن لا نماري في كثرة المرموزات لديه ـ شاء بعضهم تفسير كل نشيد من اناشيده على اساس رمزي صرف ؛ بل حتى في طبعة هينه Heyne للشعراء القدامى ، حاول بعضهم تأويل المعنى العام لكل استعارة بالاستناد الى تعيينات مجردة . وهذه التعيينات هي من صنع ملكة الفهم التي تنزع نزوعا قويا ، بالفعل ، الى اللجوء الى الرموز والمرموزة، فاصلة الصورة عن مدلولها ، ومدمرة على هذا النحو العمل الفني

---

٨ ـ فريدريك فون شليغل : كاتب وعالم الماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانسية الالمانية (١٧٧٢ ـ ١٨٢٩) .

بما هو كذلك ، اذ ان مثل هذا التاويل الرمزي ـ الذي لا همّ له غير استنباط ما هو عام ـ لا يقر للعمل الفني بما هو كذلك باية قيمة .

ان سحب الرمز ، على هذا النحو ، على جميع ميادين الميتولوجيا والفن لا ضلع له بوجهة النظر التي نزمع ان نتبناها لدراسة الفن الرمزي . فبدلا من ان نسعى الى معرفة الى اي حد تقبل الاشكال التي يخلقها الفن التاويل باعتبارها رموزا ومرموزات ، بالمعنى الذي تقدم وصفه ، سنتساءل ان كان الرمز نفسه ، والى اي حد ، يمكن ان يعتبر شكلا من أشكال الفن ، وهذا بهدف فهم العلاقات الفنية التي تقوم بين الشكل والمدلول وما وجه اختلاف هذه العلاقات ، كما تبرز في الفن الرمزي ، عن العلاقات التي نستشفها في الفنين الكلاسيكي والرومانسي . ليست مهمتنا اذن ان نسحب الرمزي على مضمار الفن برمته ، بل ان نرسم حدود دائرة ما هو رمز بحصر المعنى ، وبالتالي دائرة ما ينبغي اعتباره رمزيا . ولقد وضعنا هذا التمييز نصب اعيننا حين قررنا أعلاه اشكال المثال الثلاثة : الرمزي والكلاسيكي والرومانسي .

يتوقف الرمزي ، مثلما نفهمه ، حيث لا تعود الافكار العامة والمجردة هي التي تؤلف مضمون التمثل ، وانما الذاتية الحرة ، الذات الدالة على ذاتها ، الذات المبينة عن ذاتها . فكل ما يساور الذات ، كل ما تحس به وتفعله وتنجزه ، كل خواصها وأعمالها وطابعها ، كل ذلك ، كل مجموع تظاهراتها الروحية لا يكون له من مداول غير الذات عينها ، هذه الذات التي لا تظهر ، في هذا الانبساط وهذا التوسع ، سوى ذاتها ، وهي سيدة موضوعيتها التي بها تؤكد وجودها . ان المدلول والتمثيل الحسي ، الخارج والداخل ، الشيء والصورة ، لا يعود لها من وجود في حالة من الانفصال والانقسام ولا تعود تدعي ان بينها محض علاقة قربى ، كما في الرمزية بحصر المعنى ، بل تؤلف كلا واحدا لا يقبل فيه

المحتوى والشكل ، الخارج والداخل ، انفصالا ، ولا يمكن تصور واحدهما فيه بدون الآخر ، ولا واحدهما خارج الآخر . ما يتظاهر وما يظهِر يؤلفان وحدة عينية . وعليه ، ليست الآلهة الاغريقية ، بقدر ما أفلح الفن الاغريقي في تمثيلها في صورة افراد احرار ومستقلين ، تمثيلات رمزية ، بالمعنى الذي نعزوه الى هذه الكلمة ، بل هي تكفي ذاتها بذاتها . فمآثر زفس ، على سبيل المثال ، او ابولون (٩) او اثينا (١٠) ، منظورا اليها من وجهة نظر الفن ، هي مآثر هؤلاء الافراد ، دون اي فرد آخر سواهم ، ولا تمثل سوى قوتهم واهوائهم . ومن يسع الى تأويل التمثيلات الفنية لهؤلاء الافراد الاحرار بالاستناد الى تصور عام ، الى تجريد مطبّق على خصوصيات تظاهرهم الفردي ، يكن قد نحى جانبا ودمر ما هو فني محض في هذه الوجوه . لهذا ما امكن قط للفنانين ان يتآلفوا مع هذا التأويل الرمزي لكل الاعمال الفنية واشكالها الميتولوجية . فهذا الفن ان كان ما يزال يستخدم رموزا ومرموزات ، فانما برسم أشياء ثانوية تماما ، وعلى سبيل الاشارة او العلامة ، فيضع مثلا نسرا الى جانب زفس او عجلا الى جانب القديس لوقا الانجيلي ، بينما كان المصريون يرون على العكس في آبيس (١١) التمثيل العيني للالهي .

في هذا التظاهر الفني للذاتية الحرة توجد نقطة شائكة ، هي تلك المتعلقة بمعرفة ما اذا كان الممثل بوصفه هو الذات يملك فردية وذاتية فعليتين او انه لا يبرز للعيان منهما ، بوصفه مجرد

---

٩ ـ ابولون : إله النور والفن والتاله عند الاغريق، ابن زفس وليتو. «م»

١٠ ـ اثينا : إلهة الفنون والعلوم والفكر والصناعة عند الاغريق ، ابنة زفس ، اعطت اسمها لعاصمة الاغريق . «م»

١١ ـ آبيس : في الميتولوجيا المصرية ثور يرمز الى الالوهية في اكمل اشكالها ، وينبثق عن اوزيريس وفتاح في ان معا . «م»

تشخيص ، سوى الظاهر الخاوي . وفي هذه الحالة الاخيرة ، لا تعدو الشخصية كونها شكلا سطحيا ، فلا تعبر في الاعمال الخصوصية ، وكذلك في شكلها المادي ، عن داخليتها الخاصة ، ولا تسم بميسمها كل خارجية تظاهرها ، بل تكون مالكة لداخلية اخرى لا تتداخل مع شخصيتها وذاتيتها ، لكنها تنطوي مع ذلك على التأويل الحقيقي لتظاهرها الخارجي .

ذلك هو المعيار الرئيسي الواجب الاخذ به لتحديد حدود الفن الرمزي .

ما يهمنا اذن في هذه الدراسة للفن الرمزي هو التطور الداخلي للفن ، بقدر ما يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتقدم نحو الفن الحقيقي الذي لا يعدو الفن الرمزي ان يكون احد اطواره السابقة . ومهما تكن وثيقة الصلات بين الدين والفن ، فليس لنا ان نعكف على تحليل معمق للرموز وللدين ، المنظور اليه على انه جملة من التمثيلات الرمزية والحسية ، بل سنعمد فقط الى دراسة تلك الجوانب من الدين التي عن طريقها ترتبط الرموز بالفن بحصر المعنى ، تاركين تقصي الجانب الديني المحض لتاريخ الميتولوجيا وعلم الرموز .

الخطة والتبويب

من المهم ، باديء ذي بدء ، تحديد الحدود التي في نطاقها يتطور الفن الرمزي .

بوجه الاجمال ، كل مضمار الفن الرمزي هذا يؤلف ، كما سبق لنا القول ، مضمارا نستطيع ان نصفه بأنه ما قبل فني ، بمعنى انه يقدم لنا مداولات مجردة ، غير متفردة بعد ، وبمعنى ان الاشكال المرتبطة به يمكن ان تكون مطابقة وغير مطابقة على حد

سواء . المقصود اذن بالفن الرمزي ، من جهة اولى ، مجهود لتهيئة الحدس والتمثيل الفنيين ، ومن الجهة الثانية ، فن بحصر المعنى تسعى الرمزية الى التسامي اليه تساميها الى حقيقتها .

فيما يتعلق بالجانب **الذاتي** من الفن الرمزي ، يخلق بنا ان نتذكر ان **الاندهاش** هو مصدر الحدس الفني بوجه عام ، مثلما هو مصدر الحدس الديني ، او كليهما مجتمعين عند تأليفهما كلا واحدا ، ومثلما هو مصدر البحث العلمي بالذات. والانسان الذي لم تتح له **بعد** القدرة على الاندهاش يحيا في حالة من البلادة والخمول ، فلا يثير اهتمامه شيء ولا يكون ثمة من وجود لشيء بالنسبة اليه ، على اعتبار انه لم ينفصل ولم يفترق بعد عن الاشياء التي تحيط به وتضغط عليه من كل جهة وصوب . اما من **لم يعد** يعجب لشيء ، بالمقابل ، فانه يرى الى العالم إما من خلال ملكة فهمه ، اي كعالم قابل لان ينعقل بكيفية مجردة . وإما من خلال وعيه النبيل والعميق لحريته الروحية الذاتية ولشموليته الخاصة التي يسبغها على المواضيع الخارجية . ولا يتجلى الاندهاش الا حين يقطع الانسان ، من حيث هو روح ، الروابط الاولى التي كانت تربطه مباشرة بالطبيعة ، وينعتق من إسار الرغبات العملية البحتة التي كانت تشد وثاقه اليها ، ويتغلب على الطبيعة وعلى وجوده الخصوصي الذاتي ، فلا يعود يطلب في الاشياء سوى جانبها **الكوني** ، الدائم ، اي موجوديتها – في – ذاتها . عندئذ فقط **تطفق** مواضيع الطبيعة تثير تعجبه ، فلا تعود كما كانت فيما غبر ، ولكنها تظل كائنة مع ذلك **بالنسبة اليه** ، بحيث يمكنه ان يهتدي الى ذاته فيها وان يلقى فيها في الوقت نفسه الكلي ، العقل ، الفكر . وهذا جل ما يصبو اليه في ذلك الطور ، لان سبق العلم بما هو فوق المعطى الخارجي ووعي **هذا المعطى** يكونان ما يزالان في حالة اندماج وعدم انفصال ، لكن مع ادراك الانسان في الوقت نفسه لوجود تناقض

بين مواضيع الطبيعة والروح ، هذا التناقض الذي يجعل المواضيع تمارس جذبا ونبذا في آن واحد ؛ وانما عن الاحساس بهذا التناقض ، ومن خلال الجهود التي تبذل لتذليله ، ينشأ الاندهاش .

هذا التأمل الاعجابي للطبيعة تترتب عليه نتيجة اخرى تتمثل في ان الانسان يضع نفسه ، من جهة اولى ، في مواجهة الطبيعة وموضوعينها اللتين تقومان له ، ان جاز القول ، مقام الركيزة التي اليها يستند ، واللتين يقف منهما موقف إجلال ، بينما يساوره من الجهة الثانية شعور بالرضى والحبور اذ يظهر للخارج - ويستطيع بالتالي ان يتأمل - نتاج ذلك التموضع ، اي شعوره الذاتي بالجوهري ، بالكلي ، بما هو فوق المعطى . ينجم عن ذلك ان مواضيع الطبيعة ، وعلى الاخص تلك التي لها طابع عنصري élémentaire ، كالبحر والجبال والسيول والكواكب ، الخ ، لا تقبل كما هي ، في مباشريتها الفردية ، بل تعقل من قبل التمثل وترتدي فيه شكل مواضيع ذات طابع كلي موجود في ذاته ولذاته .

يبدأ الفن ، اول ما يبدأ ، بتحويل هذه التمثلات ، بسبب عموميتها وجوهريتها في ذاتها ، الى صور قابلة لان يعقلها الوعي المباشر ولان يقدمها للروح في هذا الشكل المتموضع . اذن فالتعبد المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الاصنام ليست هي الفن بعد .

ان الفن ، بجانبه **الموضوعي** ، لعلى صلة وثيقة بالدين . والاعمال الفنية الاولى هي تمثيلات ميتولوجية . **والمطلق** بوجه عام هو ما يعرض نفسه للوعي في الدين ، مهما تكن تعييناته مجردة وفقيرة . وتظاهرات **المطلق** الاولى هي ظاهرات الطبيعة ، ففيها يرهص الانسان بوجود **المطلق** الذي يتمثله ويمثله لهذا السبب في شكل مواضيع طبيعية . تلكم هي بدايات الفن . لكن حتى من هذا المنظور ، لا تقوم للفن قائمة الا بدءا من اللحظة التي يكف فيها

الانسان عن طلب المطلق في المواضيع الموجودة فعلا وواقعا ، فلا يعود يكتفي بمثل هذه الواقعية للالهي ، بل يبدا على العكس بعقله في شكل خارجية في ذاتها ، ويحقق هو ذاته موضوعية هذه العلاقة المطابقة او غير المطابقة بقدر او بآخر . ذلك ان الفن يتطلب مضمونا جوهريا ، معقولا من قبل الروح ؛ وهذا المضمون، وان يكن له ظاهر من الخارجية ، ليس محبوا بوجود مباشر وفوري ، بل لا وجود له سوى الوجود الذي يضفيه عليه الروح بعد ان يعقله ويغير هيئته . هكذا يمثل الفن اول تأويل تشخيصي للتمثلات الدينية ، اذ ان التصور النثري للعالم الموضوعي لا يرى النور الا متى ما انعتق الانسان ، بعد ان يكتسب الوعي الروحي لذات نفسه ، من إسار محيطه المباشر ليتامله ، بفضل هذه الحرية المكتسبة ، بكل موضوعيته ، بصفته شيئا خارجيا محضا. بيد ان هذا الانفصال لا يتم الا في طور متأخر . فأول معرفة بالحقيقة تقع على الحدود بين الاندماج المادي المحض بالطبيعة ، المستغرقة للانسان بتمامه ، وبين الروحية التي تعني التحرر من هذه المادية . وفي هذه المرحلة الوسيطة ، التي لا يظهر فيها الانسان تمثلاته في شكل مواضيع طبيعية الا لانه لا يتصور بعد شكلا أسمى ، والتي يسعى فيها عن طريق هذه المزاوجة الى الحصول على تطابق قريب ما امكن من الشكل والمضمون ، اقول: في هذه المرحلة الوسيطة ترجح كفة وجهة نظر الشعر والفن ، المعارضة لوجهة نظر ملكة الفهم النثري . ولهذا لا يؤكد الوعي النثري وجوده الا حيث يكون مبدأ الحرية الروحية الذاتية قد تحقق في شكله المجرد ، الذي هو في الوقت نفسه شكله الحقيقي العيني : في العالم الروماني ، وفي زمن لاحق ، في العالم المسيحي الحديث .

ان **الغاية** التي يصبو اليها الفن الرمزي ، والتي اذا ما تم ادراكها كانت بمثابة اشارة الى زوال هذا الفن ، هي **الفن**

الكلاسيكي . وبالرغم من ان هذا الاخير هو تظاهر حقيقي للفن ، فما كان من الممكن ان تكون له الاسبقية كشكل فني ، بل كان ظهوره مرهونا بشروط عدة غير متوفرة الا للفن الرمزي بحكم الاطوار الوسيطة والانتقالية الكثيرة التي كان من المحتم ان يمر بها . وآية ذلك ان مضمون الفن الكلاسيكي هو المفهوم العيني والمتحرر من كل تعيين خارجي للفردية الروحية ، هذا المفهوم الذي ما اتيح له ، في هذا الشكل العيني ، ان يشق طريقه الى الوعي الا غب الاطوار الوسيطة والانتقالية المثلة بمفترضاته المجردة . غير ان الفن الكلاسيكي يضع حدا للمحاولات التمهيدية للفن الجليل والميال الى الرمزية حصرا ، لان الذاتية الروحية تحمل في ذاتها شكلها المطابق ، مثلما ان المفهوم الذي لا ينصاع لغير تعيينه الذاتي يعطي ذاته الوجود الخصوصي الموافق اياه . وحين يكون الفن قد وجد في نهاية المطاف ذلك المضمون الحقيقي والشكل المطابق له حقا ، يكف عن طلب اي منهما ، هذا الطلب الذي هو بالضبط العيب الكبير للفن الرمزي .

اذا بحثنا ، في داخل الحدود التي اشرنا اليها ، عن مبدأ يتيح لنا ان نعرّف بمزيد من الدقة الفن الرمزي ، نجد ان ما يميز هذا الفن بصورة اكثر تخصيصا هو انه يمثل صراعا يخوض غماره الفن الحقيقي ضد المضمون الذي ما يزال يفلت من سيطرته وضد الشكل غير المطابق لهذا المضمون . وهذان المضمون والشكل ، وان ترابطا ظاهريا ، لا يتطابقان لا فيما بينهما ولا مع المفهوم الحقيقي للفن ، ويظهران ميلا ، لا يقاوم في كثير من الاحيان ، الى فك ارتباطهما العارض . من هذا المنظور ، يباح لنا ان نرى في الفن الرمزي صراعا دائبا متواصلا ضد تنافر المضمون والشكل ، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة الرمزي ذاته بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحي والحسي .

في بادىء الامر ، يدور هذا الصراع خارج وعي الفنان ،

بمعنى ان هذا الاخير لا يعي عدم التطابق بين المضمون والشكل المقرون بينهما قسرا وغصبا . وبالفعل ، يستخدم الوعي الفني مدلولا يجهل طبيعته العامة ، الشمولية في ذاتها ، ويكون ما يزال عاجزا ، من جهة اخرى ، عن تمثل الشكل الفعلي ، في وجوده المحدد المحدود ، مما يترتب عليه ان يصادر الوعي الفني قبليا على **وحدة الهوية** المباشرة بين المضمون والشكل ، بدل ان يدرك **الفرق** القائم بينهما . لكن نقطة الانطلاق الاولى قوامها الوحدة اللامنقسمة ، الغامضة ، التي تسعى الى توكيد ذاتها وتثبيت وجودها، بالرغم من ذلك الارتباط التناقضي بين مضمون الفن وتعبيره الذي تجدّ في اثره الرمزية : انها الرمزية بحصر المعنى ، اللاواعية والبدائية ، التي لا تعدو تشخيصاتها ان تكون ما هي كائنة عليه فعلا : محض رموز .

تلك هي نقطة الانطلاق . اما غاية المطاف فتكمن في زوال الفن الرمزي وانحلاله ، على اعتبار ان الصراع الذي دارت رحاه حتى ذلك الحين خارج الوعي الفني قد امسى في النهاية واعيا ، فافضى الترميز ، بحكم ذلك ، الى **انفصال واع** بين المدلول المستشف اخيرا بكل وضوحه وجلائه وبين صورته الحسية ؛ على انه تجدر الاشارة الى ان هذا الانفصال لا يكون مقصودا لذاته ، وانما بالاحرى لتحويل **وحدة الهوية** المباشرة التي تمت المصادرة عليها قبليا الى محض **تشابه** بين المضمون والشكل ، وهو تشابه يظهر للعيان بجلاء هذه المرة الفارق والانفصال الذي ما كان يعيه الوعي بعد بين المضمون والشكل . تلك هي السمة المميزة للرمز من حيث هو رمز **واع** : مدلول معروفة عموميته ، ومتمثلة ، وتظاهره العيني محقق عن طريق محض **صورة** يعتبرها الحدس الفني مقاربة للمضمون ، حدا تشبيهيا .

بين نقطة الانطلاق تلك ونقطة الانتهاء هذه، يقع الفن **الجليل**. ففي هذا الفن ، ينفصل المدلول ، من حيث هو كلية روحية ،

موجودة في ذاتها . لاول مرة عن الوجود العيني ؛ ويجعل هـذا الاخير يبدو وكانه نفيه . كانه خارجي بالنسبة اليه وتابع له . كانه وجود لا يمكن للمدلول ان يعبر عن ذاته من خلاله اذا ما سلم له باستقلاله ، ولذا يكون مكرها على معاملته وكأنه عنصر عارض وغير لائق . وان لم يجد خيرا من هذا العنصر الزائـل البائس للتعبير بواسطته عن ذاته . وروعة جلال المدلول هذه تسبق مفهوم التشبيه بحصر المعنى ، ولو للسبب البسيط التالـي : وهو ان الفردية العينية للتظاهرات الطبيعية وسواها من التظاهرات لا بد ان تعامل اول الامر معاملة سلبية ؛ فلا يكون لها من دور غير ان تزين وتجمل العصمة المنيعة للمدلول المطلق ؛ وانما في طـور لاحق فحسب تتوفر المقدرة على الفصل الصريح السافر الـذي يتيح وحده امكانية التشبيه الانتقائي بين تظاهرات تمت بصلة قربى الى المدلول الذي يفترض فيها انها تقدم صورته ، وان تكن مختلفة عنه .



هذه المراحل الرئيسية الثلاث قابلة بدورها للتقسيم الـى المراحل الفرعية التالية :

الفصل الاول

المرحلة **الاولى** من التطور الذي ندرسه ليست رمزية بعـد بحصر المعنى ولا تدخل في عداد الفن بملء معنى الكلمة ، وانمـا هي تمهيد لهذا وذاك على حد سواء . وهي تتسم بالوحـدة الجوهرية والمباشرة بين المطلق ، من حيث هو مدلـول روحي ، وبين تظاهره الحـسي .

والمرحلة **الثانية** هي مرحلة الانتقال الى الرمز بحصر المعنى ، وتمثل وحدة المرحلة السابقة البادئة بالانحسار ، اذ ترتفع المدلولات العامة فوق الظاهرات الطبيعية المنفردة ، ولكنها تظل ماثلة مع ذلك للوعي في شكل مواضيع طبيعية عينية ، بالرغم من العمومية التي بها يدركها التمثل . وفي هذا المجهود المزدوج لإضفاء صفة الروحية على الطبيعي ولجعل الروحي محسوسا يتجلى كل الغموض والغرابة اللذان ينطوي عليهما الفن الرمزي ، وغليانه وبحثه المتواصل عن تركيبات ، علما بأن هذه التركيبات هي التي تنم عن ادراكه لعدم تطابق صوره واشكاله ، من دون ان يكون قادرا على ان يفعل شيئا آخر سوى ان يشوه الوجوه بغلوه فيها وتجاوزه لكل حدود ، وذلك في صورة جلال كمي صرف . العالم الذي نواجهه في هذه المرحلة هو اذن عالم منسوج من محض ابتكارات وغرائب وعجائب ، ولكن من غير ان يتضمن اي عمل فني ذي جمال حقيقي .

عبر هذا الصراع بين المدلولات وتمثيلاتها الحسية نصل الى المرحلة **الثالثة** ، التي هي مرحلة الرمز بحصر المعنى ، والتي فيها يظهر اخيرا **العمل الفني** الرمزي بخصائصه وسماته كافة . هنا لا يعود للاشكال والوجوه ذلك الوجود الحسي المتداخل ، كما في المرحلة الاولى ، مع **المطلق** الذي يفترض فيها ان تعبر عنه ، من دون ان يكون قد خلقها الفن ؛ كذلك لا يعود التخيل المبدع يسعى الى تدارك عدم تطابقها مع عمومية المدلولات ، كما في المرحلة الثانية ، عن طريق اضفاء مظهر مفرط الابعاد والحجوم على اشكال المواضيع الطبيعية : انما الرمز ، في هذه المرحلة الثالثة، ابداع فني يرمي في آن معا الى عرض ذاته في خصوصيته والى التعبير عن مداول عام ، ليس هو مدلول الموضوع الممثل وحده ، وان كان يرتبط به ، بحيث ان تلك الوجوه والاشكال تنتصب كأحجيات مطلوب حلها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع ، عن مدلوله الدقيق والخصوصي .

اما فيما يتعلق بأشكال الرمز الذي ما يزال بدائيا ، هـذه الاشكال المتحددة والمتوضحة اكثر من سابقاتها بقليل ، ففي وسعنا ان نقول سلفا . وبصورة بالغة العمومية ، انها من نتاج التصور الديني للعالم لدى شعوب بكاملها ؛ مما يوجب علينا ان نستحضر بصددها بعض المعطيات التاريخية . لكن رسم حد فاصل ليس بالامر اليسير هنا ، اذ ان هذا الشكل المحدد او ذاك الذي قد نميل الى اعتباره ممثلا للنمط الاساسي ، من حيث صلته بتصور شعب بعينه ، يمكن ان يتواجد ايضا لدى شعوب اقدم او احدث عهدا ، وان كان دوره لديها ثانويا ومنعزلا . بيد اننا نستطيع القول ، بصفة عامة ، ان اولى المراحل الثلاث التي حددنا سماتها هي مرحلة ديانة فارس القديمة ، وثانيتها هي مرحلة الهند ، وثالثها هي مرحلة مصر .

الفصل الثاني

في الفصل الثاني سنوضح كيف ان المدلول ، الذي حجبه لحد الان بقدر او بآخر الشكل الحسي الخصوصي ، ينتهي به الامر الى الانعتاق من إسار هذا الشكل والى عرض نفسه على الوعي بكل وضوحه وجلائه . هكذا تكون العلاقة الرمزية البحتة قد التغت ، وبالنظر الى ان المدلول المطلق متصوَّر على انه هو **الجوهر** الكوني المحيي لكلية العالم الظاهراتي ، يغدو الفن فن **الجوهرية** ، المنطق الرمزي للجليل ، حالاً بالتالي محل تلميحات الرمزية الجزافية والتشويهات والالغاز .

من المهم ان نتوقف هنا عند نقطتين تتطابقان مع الفروق في العلاقات القائمة بين الجوهر ، المتصوَّر على انه هو **المطلق والإلهي**، وبين الطبيعة المتناهية للظاهرات . وبالفعل ، يمكن تقسيم هذه العلاقات الى **سلبية وايجابية** ، لكن بالنظر الى ان الجوهر الكوني

هو الذي لا مناص من ان يتظاهر على الدوام ، فان ما يعرض نفسه للوعي في كلتا الحالتين ليس المظهر والمدلول الخصوصيين، بل روحهما العامة وعلاقاتهما مع الجوهر .

في المرحلة الاولى ، يكون الوضع كالآتي : فالجوهر ، الذي هو **الواحد والكل** ، يتحرر من كل خصوصية ، ويتم ادراكه كحضور ايجابي ، باعتباره محايثا لجميع الظاهرات ، وباعتباره في الوقت نفسه المصدر الذي يولدها والروح التي تحييها ؛ أما الذات فتتخلى عن ذاتها لتندمج بحب بماهوية الاشياء ولتعقلها وتتمثلها من خلال هذه الماهوية . هكذا يرى النور الفن الحلولي الجليل الذي نلقى بداياته الاولى في الهند والذي يدرك ذروة تطوره في الاسلام ، بفنه الصوفي ، وفي بعض تظاهرات الروحانية المسيحية المتسمة بذاتية عميقة .

بالمقابل ، يظهر الجانب السلبي من الجليل بحصر المعنى في الشعر العبراني . فهذا الشعر يتغنى بالفعل بمجد الجلالة السامية ويشيد برب السماوات والارض اللامنظور والممتنع على كل تمثيل عيني ، باعلانه ان الكون كله لا يعدو ان يكون عرَضا عارضا من اعراض قدرته ، تظاهرا لبهائه ، انبثاقا من عظمته وشاهدا عليها . هكذا ينتهي الامر بهذا الشعر الى عزو طابع سلبي حتى الى اعظم الابداعات ، لانه يحس بالعجز عن ايجاد تعبير مطابق وايجابي بما فيه الكفاية عن قدرة **العلي** وعظمته السامية ، ويتراءى له انه غير مستطيع ان يجد تلبية ايجابية الا في تحقير الخليقة التي لا يسعها تثبيت نفسها في المنزلة التي هي من قسمتها الا من خلال شعورها ووعيها بدونيتها .

الفصل الثالث

بفضل هذا الوعي للمدلول بصفته عنصرا بسيطا ومستقلا ،

يكتمل انفصاله عن اية تظاهرات عينية معترف بانها غير مطابقة. وان بقي الشكل والمدلول ، رغم هذا الانفصال المدرك من قبل الوعي ، ينطويان ، كما يقتضي الفن الرمزي ، على وشائج قربى باطنة ، فليس مرد ذلك لا الى المدلول ولا الى الشكل ، وانما هو نتيجة **لعنصر ثالث** ؛ عنصر لا يقفو سوى اثر حدسه الذاتي ، مما يؤهله لان يكتشف علاقات تشابه بين المدلول والشكل، وبالاستناد الى هذه العلاقات ، لان يضفي شكلا عينيا ويعبر عن المدلول المدرك بوضوح وجلاء من خلال هذه الصورة او تلك من الصور القريبة منه او المشابهة له .

لكن الصورة في هذه الحال ، بدل ان تكون كما كانت آنفا التعبير الواحد والاوحد عن **المطلق** ، تغدو مجرد زخرف وزينة ، وما يتم الحصول عليه عن هذا السبيل لا يطابق البتة مفهوم الجمال ، اذ ان الصورة والمدلول يتراصفان واحدهما الى جانب الآخر في هذه الحال بدل ان ينصهرا معا ، على مثل ما يكون عليه حالهما ، وان على نحو غير تام ، في الفن الرمزي بحصر المعنى . ولهذا السبب تكون الاعمال الفنية التي تتبنى شكلا من هذا القبيل ثانوية الاهمية ، ولا يمكن ان يكون **المطلق** هو مضمونها ، بل يحل محله موضوع آخر او ظرف آخر ذو طبيعة محدودة . ولهذا لا تستخدم الاشكال المشار اليها الا على نحو عارض في اغلب الاحيان ، وبصفتها نتاجا ثانويا .

بيد انه يبقى علينا ان نمعن النظر في هذا الفصل في ثلاثة تفريعات .

التفريع الاول سيتناول الحكاية الرمزية والمثل الرمزي والحكاية الحكمية ، الخ ، حيث لا يأخذ الانفصال بين المدلول والمضمون ـ الذي هو السمة المميزة لهذا المضمار برمته ـ شكلا سافرا بعد ، وحيث لا يبرز بعد الطابع **الذاتي** للتشبيه بجلاء كاف ، وهذا ما يتيح لتمثيل التظاهر العيني المنفرد ، المفروض فيه أن يظهِر للعيان المدلول العام ، ان يبقى هو العنصر السائد .

اما التفريع الثاني فسيتناول المرحلة التي ترجع فيها اخيرا كفة المدلول العام على الشكل المعد للتعبير والإبانة عنه ، فيبدو هذا الشكل وكأنه محض **محمول** او **مسند** ، او محض صورة اختارتها عسفا الذات التي تشابه وتقارن . والى هذه المرحلة تنتمي المرموزة والاستعارة والتشبيه ، الخ .

سيعالج التفريع الثالث اخيرا المرحلة التي يغدو فيها كاملا ونهائيا الانفصال بين المدلول والمضمون اللذين كانا ، فيما أنف ، مجتمعين إما مباشرة في الرمز ، رغم عدم تطابقهما النسبي ، وإما بواسطة وشائج واواصر قيض لها الاستمرار **في الوجود** رغم الانفصال بين العنصرين اللذين صارا مستقلين نسبيا. ويكون لدينا في هذه المرحلة ، من جهة اولى ، مضمون نعلم انه **نثري** وخارجي تماما ومستعص على المعالجة الفنية ، نظير القصيدة التعليمية على سبيل المثال ، ومن الجهة الاخرى يغدو هذا العنصر الخارجي موضوعا **للشعر** المسمى **بالوصفي** ، فيعالجه غير آبه لغير مظهره الخارجي المحض. بذلك تكون الرابطة والعلائق الرمزية قد انحلت نهائيا ، ولا يبقى علينا الا ان نبحث عن شكل آخر لاقتران الشكل والمضمون، شكل يكون بالفعل مطابقا لمفهوم الفن.

الفصل الأول

الرمزية اللاواعية

عندما نتطرق الى تحليل مختلف ضروب الفن الرمزي ، علينا ان نجعل نقطة انطلاقنا بدايات الفن بالذات ، من خلال ربطهـــا بفكرته ، وبعبارة اخرى ، كما تنشأ هذه البدايات عن فكرة الفن. والحال ان الفن يبدأ ، كما رأينا ، بالشكل الرمزي ، او بتعبير ادق ، **بالرمزية اللاواعية** ، حيث لا يتم تصور الشكل بعد كمحض صورة او تشبيه ، وانما كتعبير مطابق عن مضمون معين . ولكن حتى تكشف لنا هذه الرمزية اللاواعية عن طابعها الرمزي حقا ، وحتى تتاح الامكانية للرمز ليغدو موضوعا لتمحيص علمي حقا ، يتوجب علينا ان نبدي عدة ملاحظات تمهيدية ، تكون في الوقت نفسه بمثابة مقدمات ضرورية .

لنبدأ بتعريف ادق لوجهة نظرنا .

قلنا ان الرمز يقوم على الترابط المباشر بين المدلول العام ، وبالتالي الروحي ، وبين الشكل الذي يمكن ان يكون مطابقا او غير مطابق ، ولكن الذي ما يزال عدم تطابقه بعيدا عن متنـــاول الوعي . غير ان هذا الترابط لا بد ان يصوغه ، من جهة مقابلة ، الخيال والفن معا ، بدل ان يجري تصوره على انه واقع إلهـــي موجود كما هو ومن تلقاء ذاته ، بحيث يتوجب حتى على الرمزي، كيما يغدو موضوعا للفن ، ان يتعرض اولا **لانفصال** بين المدلول العام والراهنية الطبيعية المباشرة ، مثلما يتوجب ان يكون قد تم الاقلاع عن تصور **المطلق** على انه ماثل فعلا وحقا في هــــذه الراهنية .

وانما عندما تتوفر هذه الشروط يمكن للرمزية ان تغدو فنا بالمعنى الحقيقي للكلمة .

. هكذا نجد انفسنا من البداية في مواجهة ترابط حميم بين المطلق والحقيقي ، من جهة اولى ، وبين تظاهراتهما الواقعية من الجهة الثانية ؛ وهذا الترابط ، بدل ان يحققه الفن ، ينبع مباشرة ان جاز القول من مواضيع الطبيعة الواقعية ومن النشاطـــات الانسانية . وذلك هو الطور الاول من تطور الرمز .

- ١ -

الترابط المباشر بين المدلول والشكل

في هذا الحدس المباشر الذي فيه يتبدى الالهي للوعي مـن

خلال التحامه بتظاهراته في الطبيعة ، لا تتبدى هذه الطبيعة كما هي فعلا ، ولا يكون **المطلق** قد انفصل عنها بعد واستقل . وبعبارة اخرى ، لا يكون ثمة مجال بعد لتمييز حقيقي بين الخارج والداخل ، لان هذا الاخير ــ نكرر القول ــ لما ينفصل بعد ، من حيث هو مدلول ، تمام الانفصال عن واقعه الفوري المباشر في العالم الموجود . وعليه ، اذ ما تكلمنا بهذا الصدد عن مدلول ، فانما نفعل ذلك بدفع من تفكير**نا** نحن ، هذا التفكير الذي ينبع من الحاجة التي تساورنا الى اعتبار الشكل المستخدم في التعبير عن الروحي غلافا خارجيا يساعدنا على فهم المضمون الداخلي ، على فهم الروح والمدلول . وحين تواجهنا حدوس كهذه ، ينبغي الا ننسى التمييز الجوهري الذي يفرض نفسه بصددها : فبيت القصيد ان نعرف هل كان فعلا في نية الشعوب ، التي عنها صدرت هذه الحدوس اول ما صدرت ، ان تظهر للخارج محتوى باطنا ومدلولا دفينا ، ام اننا **نحن** الذين نعزو الى منجزاتها مدلولا لعله ما كان لها ، ونحن وحدنا الذين نرى فيها تعبيرا عن شيء لعله ما كان لهذه الشعوب اية فكرة عنه .

هكذا نجد انفسنا هنا بمواجهة طور اول وحدوي لا ينطوي على اي فارق بين الروح والجسم ، بين المفهوم والواقع ؛ فالجسمي والحسي ، الطبيعي والبشري ، ليست محض تعبير عن مدلول متميز عنه ، بل ان التظاهرات الخارجية عينها تعتبر وكانها منطوية على الواقع والحضور المباشرين **للمطلق** ، بحيث لا يكون لهذا الاخير من وجود مستقل عن هذه التظاهرات ، بل يكون بالفعل ماثلا في موضوع ، ويكون هذا الموضوع ، بما هو كذلك ، هو الله عينه او الالهي . ففي الديانة اللاماوية ، يعتبر الانسان الواقعي ، كما هو موجود في سماته الفردية ، إلها ويبجل كإله ، تماما كما ان ديانات طبيعية اخرى تعد الشمس والجبال والانهار والقمر وبعض الحيوانات ، كالبقرة والقرد ، الخ،

مواضيع إلهية وحرمية Sacrés . هذه الظاهرة عينها لتكرر في الديانة المسيحية ، لكن مع مدلول اعمق . فبمقتضى المذهب الكاثوليكي ، على سبيل المثال ، يمثل الخبز المقدس جسد الله الحقيقي ، كما يمثل الخمر المقدس دمه الحقيقي ؛ وحتى بمقتضى الديانة اللوثيرية يتحول الخبز والخمر ، اذا ما تناولهما مؤمن صادق ، الى جسد ودم حقيقيين . هذه الهوية المجازية ليس لها مدلول رمزي بحت ؛ فهذا المدلول لا يظهر الا في الديانة البروتستانتية التي تصادر على انفصال بين الروحي والحسي ، بالنظر الى انها تعتبر الخارجي مجرد احالة الى مدلول متميز عنه. وحتى في التماثيل العجائبية لمريم العذراء ، تفعل قوة الالهي فعلها وكأنها محايثة لها ، كأنها ماثلة فيها فعلا ، بدل ان تكون مضافة الى هذه التماثيل كما يضاف المدلول الى رمزه .

هذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل نلقاه ، في شكله الاكثر تطرفا والاكثر شيوعا ، في ديانة فارس القديمة التي نقل الينا تمثلاتها ومؤسساتها كتاب الزندافستا (١) .

- ١ -

ديانة زرادشت

بمقتضى مذهب زرادشت ، يمثل النور الطبيعي، والشمس، والكواكب ، والنار التي تنير وتشعل ، **المطلق** ، الالهي ، وليست هي مجرد تعبير عنه او انعكاس او صورة حسية له . فالالهي

١ - الزندافستا : مجموعة الكتب المقدسة في الديانة المزدكية تنسب الى زرادشت . «م»

والمدلول لا وجود لهما خارج النور وبصورة مستقلة عنه . وان كان النور يعتبر ايضا ممثلا للخير ، للعدل ، وموزعا للبركات ، ومصدرا للحياة والنماء ، فليس ذلك لانه يعتبر مجرد صورة للخير ، وانما لانهم كانوا يرون في النور الخير نفسه ، ولا يقيمون من تمييز بينهما . وكذلك الحال فيما يتعلق بنقيض النور ، الظلمات والديامیس التي لا تتميز عن النجاسة والاذى والشر وكل ما يدمر ويخرب ويقتل ، الخ .

هذا التصور يتبدى ، عند إمعان النظر فيه عن كثب ، في المظهر المثلث التالي :

أ ـ ان الالهي ، اي المضيء والطاهر في ذاته ، ونقيضه الظلام ، اي النجس في ذاته ، لهما وجود مشخص ؛ الاول باسم ارمزد (٢) ، والظلام باسم اهريمان (٣) ؛ لكن هذا التشخيص يبقى سطحيا للغاية . فارمزد ليس ذاتا حرة ، غريبة مطلق الغربة عن الحسي ، نظير إله اليهود ، او ذاتا روحية وشخصية حقا ، نظير إله النصارى الذي يمثل كروح واع لذاته ولشخصيته الواقعية؛ بل يبقى ، من حيث هو نور وانوار ، غير قابل للانفصال عن المواضيع الحسية ، وان وجهت الابتهالات اليه باسم الملك والقاضي والروح الاكبر ، الخ . هو اذن كلية جميع الوجودات الخصوصية التي فيها يتحقق ، مع النور والانوار، الالهي والنقي، من دون تصور هذه الكلية قادرة على التجرد من المواضيع التي هي غارقة فيها او على الاستقلال عنها . كلية تبقى مقيمة في

---

٢ ـ ارمزد او آهورا مزدا : كبير الآلهة لدى الفرس الاخمنيين ، مبدا الخير وواهب السلطة للملوك ، تمثله الصور منبثقا من داخل قرص الشمس .

٣ ـ اهريمان : مبدا الشر عندالفرس الاخمنيين وفي الديانة الزرادشتية.

« م ٥ »

الخصوصي والفردي ، اقامة التوع في الاجناس والافراد .

صحيح ان ارمزد ، من حيث هو هذه الكلية ، يحتل مكانه فوق الخصوصي ، ويعتبر انه هو الاول ، الارفع ، ملك الملوك ، الساطع كالذهب ، الاطهر ، الافضل ، الخ ، لكنه لا يوجد الا في كل ما هو مضيء ونقي ، مثلما لا يوجد اهريمان الا في كل ما هو قاتم ، مظلم ، فانٍ ، معتل .

ب ـ يغدو هذا التصور ، متى ما اتسع وامتد ، تمثيلا لمملكة نور ومملكة ظلمات في حالة صراع فيما بينهما. ففي مملكة ارمزد، ترفع شعائر العبادة للامششسباندات، او انوار السماء الرئيسية السبعة ، بوصفها آلهة ، وباعتبارها تمثل الوجودات الخصوصية الرئيسية للنور ، وتؤلف باجتماعها ، ومن حيث هي شعب سماوي عظيم نقي ، الالهي بما هو كذلك . ولكل امششسباند ، وارمزد نفسه واحد منها ، يومه الخاص للتصدر والتبريك والإنعام . اما التفاصيل الاخص من ذلك فهي من شأن الايزدات Izeds والفرفيرات Fervers المشخصة هي ايضا مثل ارمزد ، لكن من دون ان تكون لها هيئة محددة تجعلها في متناول الحدس التأملي في ذاتيتها الجسمية والروحية . فهي لا تمثل الا من حيث هي نور ، سطوع ، وكل ما يلمع وينير ويشع ، الخ . كذلك فان جميع المواضيع الطبيعية ، التي لا توجد خارجيا من حيث هي أجسام مضيئة ومنيرة ، اي النباتات والحيوانات ، وكذلك كل ما يؤلف العالم البشري ، في مظهريه الجسمي والروحي ، وجميع الاعمال وجميع الاحداث ، وكل حياة الدولة ، والملك المحاط بمرازبته السبعة ، والانقسام الى طبقات ومدن وولايات ، وعلى راسها عمالها الذين يتوجب عليهم ، باعتبارهم الافضل والاطهر ، ان يضربوا القدوة وان يوفروا الحماية والامن ، وبالاختصار ، ان الواقع كله متصوَّر على انه ممثل لوجود ارمزد . ذلك ان كل ما هو مصدر للنماء والحياة والبقاء ، وكل ما يسهم في اشاعة النماء والحياة وكل ما يصون

البقاء ، متركز في النور والطهر والنقاء ، وبالتالي في ارمزد : فالحقيقة والحب والعدل وكل كائن حي بار حامٍ ، والروح ، والغبطة ، والوداعة ، الخ ، هذا كله يعده زرادشت مضيئا وإلهيا في ذاته . ومملكة ارمزد تتكون من كل ما هو موجود فعلا وواقعا من حيث هو نقاء وضياء ، وهذا من دون ادنى تمييز بين تظاهرات الطبيعة وتظاهرات الروح ، تماما كما ان النور والصلاح ، الصفات الحسية والروحية ، تتطابق وتتداخل في ارمزد بذاته . يعبر سطوع الخليقة اذن ، على حد ما يذهب زرادشت ، عن جوهرية الروح والقوة وجميع ضروب الحركات الحيوية ، وذلك بقدر ما تنزع الى صون ما هو صالح ، والى ازالة ما هو طالح وضار في ذاته ، على اعتبار ان ما هو واقعي وصالح لدى الحيوانات والناس والنباتات ما هو الا النور ، وبدرجة هذا الضياء وكميته يرتهن تفاوت سطوع الاشياء .

هذا التسلسل ذاته ، هذا التراتب عينه نلقاه في مملكة اهريمان ، مع فارق واحد وهو ان الشر الروحي والطبيعي ، وبصفة عامة كل ما هو هدام وسلبي الفعالية ، هو الواقعي والسائد هنا حقا. لكن سلطان اهريمان ليس مقيضا له ان يبسط نفوذه ويوسع نطاقه ، والعالم بجملته ليس له سوى هدف واحد وغاية واحدة : تدمير مملكة اهريمان وإزالتها من الوجود، وتأمين حضور ارمزد وسيطرته في كل مكان وفي جميع مضامير الحياة.

جـ ـ لهذا الهدف الاوحد تنذر الحياة الانسانية برمتها . ومهمة كل فرد ان يفوز بتطهره الجسمي والروحي ، وأن يشيع هذا العمل الصالح حوله ، وأن يحارب اهريمان وتظاهراته في جميع الظروف والنشاطات البشرية . وواجبه الاسمى والاقدس ان يمجد ارمزد في خلائقه ، ان يحب كل ما ينبثق عن نوره ، وكل ما هو طاهر نقي ، وأن ينال رضاه . على المجوسي اذن ، وفي المقام الاول ، ان يتعبد بالفكر والقول لارمزد ، وأن يرفع اليه

الصلوات . وبعد ان يسبّح بحمد من هو المصدر الذي عنه ينبثق بالاشعاع كل عالم الطهر والنقاء ، يتوجب عليه ان يرفع صلواته الى مواضيع خصوصية ، تبعا لدرجة عظمتها وقيمتها وكمالها ؛ فبقدر ما تكون صالحة وطاهرة ، كما يقول المجوسي ، يختارها ارمزد مقاما له ويؤثرها بحبه وكأنها ابناؤه الطاهرون الذين يعظم اغتباطه بهم ساعة ولادتهم ، لان كل ما هو موجود قد خرج من صلبه جديدا طاهرا نقيا . هكذا تتوجه الصلاة اولا الى الامششباندات، التي هي الانبثاقات الاولى لأرمزد ، الانبثاقات الاولى والاسطع التي تحيط بعرشه وتساعده في حكمه للعالم . والصلاة التي ترفع الى هذه الارواح السماوية تستهدف خواصها ومشاغلها تحديدا ، واذا كانت من الكواكب ، فزمن ظهورها . فالشمس ترفع اليها الابتهالات نهارا ، وتختلف فحوى هذه الابتهالات تبعا لموقع الشمس اشروقا ام غروبا ام وهي في السمت ظهرا . وفي الفترة ما بين الصبح والظهر يصلي المجوسي لأرمزد في المقام الاول كيما يزيد من سطوعه ، وفي المساء يصلي تبعا تتمم الشمس مسارها بحماية ارمزد والايزدات جميعا . لكن ميترا(٤) هو الذي يتعبد على الاخص كمخصب للارض والصحارى، بصفته ذاك الذي يبث عصارات مغذية في الطبيعة كلها ، وبصفته محاربا صنديدا يذود عن حياض السلام ضد جميع ديفاوات Dévas الشقاق والحرب والعنف والدمار .

ناهيك عن ذلك ، تتوجه صلوات المجوسي ، التي هي تسابيح رتيبة بوجه الاجمال ، الى المثل العليا ، الى انقى واطهر واصدق ما في الانسان ، الى الارواح البشرية الطاهرة ، أيا يكن الوطن

---

٤ ـ ميترا : إله العدل والعهود والعناصر ، وفاني الاموات لدى الفرس، ووسيط بين ارمزد واهريمان ، صار معبودا لديانة باطنية انتشرت في اليونان الهلنستية والامبراطورية الرومانية . «م»

الذي عاشوا او يعيشون فيه من أوطان العالم . وترفع الصلوات بصورة رئيسية الى روح زرادشت الطاهرة ، لكن كذلك الى زعماء الطبقات الاجتماعية والمدن والولايات ، كذلك تعتبر أرواح البشر كافة مترابطة اوثق الترابط فيما بينها ، كاعضاء في مجتمع الانوار الحي الذي لا بد ذات يوم ان يغدو اكثر التحاما واتحادا في غوروتمان . ولا ينسى المجوس ايضا الحيوانات والجبال والاشجار ، الخ ، التي ترفع اليها الابتهالات باسم أرمزد ، تسبيحا بخيرها وبالخدمات التي تسديها لبني الانسان ، وعلى الاخص ما يؤلف مأثرتها الاولى والكبرى ، مأثرة الشهادة على وجود ارمزد . وبالاضافة الى هذه الصلوات المرفوعة الى أرمزد والى جميع المخلوقات الخيرة والطاهرة ، يوصي **الزندافستا** بإلحاح بالتمرس على فعل الخير وطهارة الفكر والقول والعمل . فعلى المجوسي ان يكون ، في كل مسلكه الخارجي والداخلي، مثل النور ، مثل ارمزد ، مثل الامشسباندات والايزدات، وان يحيا ويتصرف مثل زرادشت وسائر اهل الخير والصلاح . فهؤلاء عاشوا ويعيشون في النور ، ونجومهم كلها نور ؛ لذا ينبغي على كل امرىء ان يضع مثالهم نصب عينيه وان يقتدي به . وكلما عبر الانسان عن مزيد من الطهر المضيء والصلاح في حياته وافعاله ، ازداد قربا من الارواح السماوية . وكما تفصح الايزدات عن رفقها وحسن التفاتها بمباركتها كل شيء ونفخ الحياة فيه وإخصابه وبث السلام والدعة فيه ، كذلك ينبغي على الانسان ان يسعى الى تطهير الطبيعة وتنبيلها ، والى اشاعة نور الحياة وفرح الخصب في كل مكان . ووفاء منه بهذه الفريضة يطعم الجائعين ، ويبذل العناية للمرضى ، ويقدم للصادي والظامىء الشراب الذي يروي غلته ؛ وللحاج سقفا وفراشا ؛ ويبذر الارض بحبوب نقية ، ويحفر اقنية نظيفة ، ويغرس اشجارا في الصحاري ، ويبذل المساعدة للنماء حيثما امكنه

ذلك ، ويسهر على تغذية كل كائن حي وإخصابه ، وعلى نقاء سطوع النار ، وعلى ابعاد الحيوانات الفطيسة والنجسة ، ويعقد عقود زواج وقران ، وهذا ما يبعث الغبطة والحبور في قلب السابانددوماد المقدسة ، إيزد الارض ، فتبادر الى احباط مكائد الاذية التي تحبكها او تهم بتنفيذها الديماوات والدارفاندات .

- ٢ -

الطابع اللارمزي
لديانة زرادشت

اذا ما تساءلنا ، بعد عرضنا هذا للتصورات الرئيسية في الزرادشتية ، فيمَ يكمن طابعها الرمزي ، وجدنا انفسنا مكرهين على الاقرار بأن الرمزية بحصر المعنى ، كما عرّفناها آنفا ، غائبة عنها كليا . صحيح ان لدينا ، من جهة اولى ، النور كشيء له وجود طبيعي ، وأن هذا النور يعني ، من الجهة الثانية ، الخير والنفع والبر ، وما يصون ويحفظ ، بحيث قد نجد في انفسنا ميلا الى القول ، للوهلة الاولى ، بأن النور ، من حيث هو وجود واقعي ، غير مستخدم الا بصفته صورة ، تعبيرا صوريا عن الخصال العميقة للطبيعة وللعالم البشري . لكن ذلك لن يكون الا تأويلا من عندنا ، اذ لم يكن من وجود في نظر المجوسي لمثل هذا الانفصال بين الوجود الواقعي للموضوع وبين مدلوله . انما النور عنده ، بما هو كذلك ، ومن حيث هو نور ، هو الخير ، وانما من حيث هو نور يكون له فعله ووجوده في كل خير خصوصي ، في كل ما هو حي وايجابي . صحيح ان الكلي والالهي تيار يخترق ويحيي كل خصوصيات العالم الواقعي ، لكن وحدة الشكل والمضمون التي لا تقبل انفصاما تستمر موجودة في كل

واحدة من هذه الخصوصيات الفردية ، والفوارق التي نفصل بينها لا تطال لا المدلول بما هو كذلك ، ولا تظاهره : فالمواضيع جميعا لها مدلول واحد ولا تختلف فيما بينها الا من حيث هي اشياء ، نجوم ، نباتات ، افكار وافعال بشرية ، الخ ، وفي كل واحد منها يتظاهر الالهي نورا او ظلاما .

لا مراء في ان بعض تصورات الزرادشتية تنطوي على نزر يسير من الرمزية ، لكنه لا يغير شيئا في الطابع الاجمالي لهذا المذهب الديني . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، ما يقوله ارمزد عن نديمه جمشيد : «بان جمشيد ، ابن فيفنغام ، كبيرا امامي . تلقى من يدي خنجرا ، نصله من الذهب ومقبضه من الفضة . ثم اجتاز ثلاثمئة فرسخ من الارض . وشق الارض بنصله الذهبي وقال : لتعمر الغبطة قلب ساباندوماد . نطق بالكلمة المقدسة بصلاة موجهة الى الحيوانات الاهلية ، والحيوانات الوحشية ، والى البشر . هكذا جلب مروره السعادة والرخاء لتلك الامصار التي ما لبثت ان عجت بالحيوانات الاهلية وبحيوانات الحقول وبالبشر» . فالخنجر الذي يشق الارض هنا ما هو الا صورة يمكن تأويلها على انها تعني ولادة الزراعة . صحيح ان الزراعة ليست نشاطا روحيا بملء معنى الكلمة ، لكنها ليست ايضا نشاطا طبيعيا محضا : انما هي عمل بشري عام ، يقوم على اساس من التفكير والذكاء والتجربة ، وله اثره في مجمل الحياة البشرية. اما ان فعل شق الارض بخنجر يعني ولادة الزراعة ، فهذا ما لا تذكره صراحة في اي موضع قصة طواف جمشيد ، كما لا ياتي ذكر فيها لا لإخصاب الحقول ولا لمنتجاتها، ولكن بما ان ذلك الفعل المنفرد يعني على ما هو ظاهر للعيان شيئا اكثر من مجرد مرور جمشيد وهو يقلب الارض ، فانه يصلح لتاويل رمزي معين . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن تمثلات اخرى عديدة نلقاها بصورة رئيسية في اطوار اكثر تقدما من

عبادة ميترا ، وعلى سبيل المثال في الطور الذي يمسك فيه ميترا ، وهو ما يزال فتى غرا يقيم في مغارة يخيم عليها نور غسقي ، براس ثور ويغرس في عنقه خنجرا ، فيما يلعق ثعبان دمه وتفترس عقرب اعضاءه التناسلية . لقد اراد بعضهم ان يرى في هذا التمثيل تارة رمزا فلكيا ، وطورا رمزا من طبيعة اخرى . بيد اننا لو اخذنا بتأويل اعم واعمق لوجدنا ان الثور يمثل المبدأ الطبيعي الذي قهره الانسان الممثل للمبدأ الروحي ؛ وهذا من دون ان نستبعد احتمال وجود كناية فلكية . ولكن الدليل على ان المغزى الحقيقي لهذه الاسطورة هو انتصار الروح على الطبيعة يكمن في اسم ميترا بالذات ، اذ معناه الوسيط ، علما بأن عبادة ميترا تطورت في عصر متقدم نسبيا ، وفي زمن بدأت تساور فيه الشعوب الحاجة الى الارتفاع فوق الطبيعة .

لكن كما تقدم بنا القول ، لا ترد اشباه هذه الرموز في تصور المجوس القدامى الا لماماً ، ولا تؤثر في شيء على الطابع اللارمزي بوجه العموم لهذا التصور .

واقل رمزية من ذلك ايضا العبادة المنصوص عليها في **الزندافستا** . فنحن لا نجد فيها لا الرقصات الرمزية الرامية الى الاحتفاء بحركة الافلاك المعقدة او الى محاكتها ، ولا وصفا لافعال اخرى قابلة للتأويل على انها تعابير مجازية عن تمثلات عامة ؛ وانما الهدف الذي ترمي اليه جميع الافعال ، التي هي بالنسبة الى المجوس بمثابة فرائض دينية ، هو النشر الفعلي للطهارة الخارجية والداخلية ، والاسهام في انتصار ملكوت أرمزد في جميع بني الانسان وجميع اشياء الطبيعة ، وهذا الهدف ليس متضمنا في الافعال على سبيل التورية والكناية ، وانما هو وإياها شيء واحد ، ومن الواجب بلوغه مباشرة عن طريق اداء هذه الافعال .

- ٣ -

التصور والتمثيل اللافني

مثلما ان هذا التصور ليس رمزيا ، كذلك فانه ليس فنيا . وقد يكون في مقدورنا ، الى حد ما ، ان نعد تمثيلاته **شعرية** ، بمعنى ان الاشياء الطبيعية والافكار والافعال والمواقف والمآثر البشرية ليست مفهومة بكل تفاهتها المباشرة ، النثرية ، العرضية، بل هي مدركة ، فيما يتعلق بطبيعتها الجوهرية ، من وجهة نظر **المطلق** ، اي النور ؛ هذا من جهة ، اما من الجهة الثانية ، فان الماهوية العامة للواقع الطبيعي والبشري العيني ليست متصوَّرة كعمومية لا وجود لها ولا شكل ، بل هذه العمومية ممثلة ومعبَّر عنها من حيث انها تؤلف مع كل خصوصية كلا واحدا لا يقبل القسمة . وتصور كهذا ينطوي بلا مراء على طابع من العظمة والرحابة والجمال ؛ والنور ، من حيث هو الطاهر والكلي في ذاته ، وبخاصة اذا ما قورن بالاصنام الرديئة والباطلة ، لا جدال في انه لائق بالخير والحق . لكن شعر هذا التصور لهو من طبيعة عامة تماما ، ولا يتمخض ابدا عن فن وانتاج اعمال فنية . اذ لا الخير ولا الالهي اللذان يتحدث عنهما هذا التصور متعينان في ذاتهما ، كما انه لا شكل هذا المضمون ولا مظهره منبثقان عن الروح ؛ بل كما تقدم بنا بيان ذلك ، هذه مواضيع موجودة فعلا وواقعا ، والشمس والافلاك والنباتات والحيوانات والبشر والنار ، الخ ، مدركة كما هي ، في مباشريتها ، بوصفها التمثيل المطابق **للمطلق** . وفي حين ان الفن يتطلب ان يتولى الروح ابتكار التمثيل الحسي وخلقه وتشكيله ، نجد هنا ان المواضيع الخارجية هي المتصوَّرة ، في وجودها المباشر ، على انها التعبير المطابق . اضف الى ذلك ان الخصوصي مثبَت هنا ايضا من قبل

التمثل بغض النظر عن واقعه ، وبعبارة اخرى ، ان التمثل لا يهتم بتثبيت مواضيع لاواقعية ، كالايزدات والفرفيرات وعفاريت البشر الافراد على سبيل المثال ، بل يكون الابتكار الشعري الذي يتدرب ويتمرس على هذا الانفصال ما يزال في غاية من الضعف بعد ، اذ ان الفارق بين المحتوى والشكل يكون ما يزال شكليا صرفا ؛ وينجم عن ذلك ان المغريت والإيزد والفرفير لا تتلقى ، ولا يجوز ان تتلقى ، اي شكل يكون خاصا بها ، بل تكون منطوية جزئيا على نفس مضمون التصور العام ، وجزئيا على الشكل الفارغ للذاتية اللازمة للفرد الموجود فعلا وواقعا . اذن فالخيال لا يفلح في ابداع مدلول عميق آخر او شكل مستقل بذاته لفردية اغنى . وحتى عندما يواجهنا تركيب من وجودات خصوصية ، مع تشكيل لتمثلات عامة وائتلاف في اجناس ، يخالجنا انطباع جلي اكيد بأن تحويل التمدد هذا الى وحدة ماهوية ، تعد بمثابة اساس للخصوصيات التي تدخل في عداد النوع نفسه او الجنس ذاته : هو من صنع الخيال الذي يتدرب ويتمرن بلا هدف محدد اكثر منه خلقا فنيا وشعريا بملء معنى الكلمة . هكذا نجد ان نار بهرام المقدسة هي النار الاساسية ، كما ان بين الأمواه ماء سمو فوق كل ماء آخر . ويُعد **هوم** الاول والاطهر والاصلب عودا بين سائر الاشجار ، فهو الشجرة الاصلية التي منها انبجست العصارة الحيوية الطافحة بالخلود ؛ اما الجبال فاقدسها **البوردش** الذي يعد الرشيم الاول للارض برمتها : فهو ينتصب طودا مشعا بالنور ، ومن صلبه خرج العلماء الذين كانت لهم معرفة بالنور ، والى قمته ترتكز الشمس والقمر والافلاك . على ان الكلي يتصور بوجه الاجمال كوحدة لا تقبل انفصاما مع الاشياء الموجودة في الواقع ، فلا ترتدي التمثلات العامة شكلا عينيا الا لماماً ومن خلال صور خصوصية .

وتهدف العبادة ، بمزيد من النثرية ايضا ، الى تحقيق ملكوت أرمزد في الاشياء طرا ، ولا تتطلب من كل شيء خصوصي سوى

الطهارة ، باعتبارها الوسيلة الوحيدة الموائمة لذلك الهدف ، من دون ان تفلح في ان تستولد ، على اساس هذا التمثيل ؛ عملا فنيا يتمتع بحد ادنى من الحيوية ، على نحو ما كان يتقن صنعه في اليونان المصارعون والمايفون بحركاتهم واوضاع اجسامهم لا غير .

من جميع هذه المنظورات لا تؤلف هذه الوحدة الاولى للكلية الروحية والواقع الحسي سوى **قاعدة** الرمزية في الفن، من دون ان تكون هي نفسها رمزية ومن دون ان تتوفر لها المقدرة على الحض على ابداع اعمال فنية . والحق ان هذا الطور الجديد لن يتم بلوغه الا بعد ان يحل محل هذه الوحدة الاولى، التي وصفناها وحددنا سماتها ، **التمايز والصراع** بين المدلول وشكله .

- ٢ -

الرمزية الغرائبية

بتخطينا طور الوحدة المباشرة بين **المطلق** وتعبيره الخارجي ، ندخل في طور **انفصالهما** الذي يحفز بدوره على بذل المساعي والمحاولات لاعادة وحدة الشكل والمدلول المنفصمة ، من خلال اطلاق العنان لملكة الخيال .

وتلك حاجة جديدة ، وهي المؤشر الى بدايات الفن بحصر المعنى . فبدءاً من اللحظة التي لا يعود فيها المضمون يعتبر موجودا كمضمون في الواقع المباشر ، وبصفته منفصلا عن هذا الواقع ، تنطرح على الروح مهمة تظهير التمثلات العامة من خلال إعمال ملكة الخيال والحض على انتاج اعمال فنية بفضل نشاط

هذه الملكة . لكن بما ان المهمة المشار اليها لا يمكن تنفيذها في طور بدايات الفن هذا الا بكيفية رمزية ، فقد يتراءى لنا اننا ولجنا من الان الى قلب الرمزية . ولكن ليس كذلك هو واقع الامر .

اول ما يواجهنا هنا ابداعات مخيلة هي قيد الاختمار ، ابداعات مخيلة قلقة معذبة ، اقصى ما في مستطاعها ان تدل على الطريق الذي يقود الى قلب الفن الرمزي بحصر المعنى . فعندما يظهر لاول مرة الفارق بين المدلول ونمط تمثيله ، لا تكون لدى الانسان بعد سوى فكرة في غاية الابهام ووعي في غاية التشوش عن انفصال العنصرين اللذين باتا من الان فصاعدا متضادين وعن امكانية التوفيق بينهما . وما يفسر هذا الابهام هو ان ما من ضد من الضدين يكون قد ادرك بعد تلك الدرجة من الشمول التي يحتوي فيها كل منهما على تعيين الآخر ، وهذا شرط لا بديل عنه لوحدة وتوفيق مطابقين . وكما ان الروح ، منظورا اليه في شموله ، يتضمن تعيين التظاهر الخارجي ، كذلك فان هذا التعيين ، في شموله ومطابقته ، لا يمثل سوى الوجود الخارجي للروحي . لكن في هذا الانفصال الاول بين المدلول المدرك من قبل الروح وبين عالم الظاهرات العينية والواقعية ، تكون المدلولات تجريدات بدل ان تكون مدلولات لروحية متجسدة عينيا ، كما يكون تعبيرها هو تعبير الخارج والحسي الذي لا يحييه الروح ، وبالتالي المجرد . وإلحاح الحاجة الى الفصل والتوفيق يحدث نوعا من الدوار ، اضطرابا ، حركة ذهاب وإياب غير منظمة وغير متوازنة بين خصوصيات حسية ومدلولات عامة ؛ وهذه الحاجة الملحة لا تفضي ، بالنسبة الى ما يدركه الوعي داخليا ، الا الى ابتكار اشكال تتعارض وهذا المضمون . هذه الجهود ، ان كانت ترمي الى الوصول الى توفيق حقيقي بين العناصر المتنافية ، لا تفلح الا في تجديد تنافيها او الابقاء عليه ، وتكون نتيجتها بث الاضطراب والفوضى بحيث ينتهي الامر بالمرء الى ان يجد في هذا الاضطراب وهذه الفوضى تسكينا القلق

وتهدئة للرغبة والحاجة الممضة الى التوفيق . وبدلا من الارتياح الذي يمكن ان يتأتى عن حل حقيقي للتناقض ، ينتهي الامر بالمرء الى ان يرتضي بهذا التناقض ويقنع به ، والى ان يرى في الوحدة الناقصة كل النقصان والبعيدة كل البعد عن الكمال احسن ما يمكن ان يستجيب لمتطلبات الفن . اذن ليس في جو الغموض والتشويش هذا ينبغي البحث عن الجمال الحقيقي . وبالفعل ، اننا نلقى ، من جهة اولى ، في هذه التنقلات السريعة والمتواصلة من ضد الى آخر عدم تطابق كامل بين قوة المدلولات العامة ووساعتها وبين العناصر الحسية المنظور اليها سواء امن منظور خصوصينها ام من منظور تظاهرها العنصري élémentaire ; ونلاحظ ، من الجهة الاخرى ، ان الفائق العمومية، حين يستخدم كنقطة انطلاق ، يغزو علنا وجهارا الفائق الحسية ، فاذا ما امكن للمرء ان يتنبه لانعدام التطابق هذا سعى الى التملص من الورطة باطلاق العنان للمخيلة لتنشط على هواها ؛ وبالفعل تفي المخيلة بمهمتها بإضفائها على الاشكال الخصوصية شتى صنوف التشويهات ، وبدفعها اياها الى ما وراء الحدود الطبيعية ، وبإعطائها اياها احجاما هائلة ، فيتمخض مسعاها الى مصالحة الاضداد عن تسليط المزيد من الضوء على طبيعتها غير القابلة للتوفيق والمصالحة .

ان اولى محاولات الخيال واغربها على الاطلاق نلقاها بصورة رئيسية لدى الهندوس الذين يكمن عيبهم الاساسي ، اذا ما اخذنا بعين الاعتبار المفهوم العائد الى هذا الطور ، في عجزهم عن ادراك المدلولات في كل وضوحها وجلائها وعن فهم الواقع الموجود في الشكل وبالمعنى الموائمين له . فالهندوس ما استطاعوا ان يرقوا الى مستوى تصور تاريخي للاشخاص والاحداث ، لان التصور التاريخي يقتضي موقف ترو ورزانة ومقدرة على تأمل الاحداث وفهمها في مظهرها الواقعي ، على ان

يؤخذ بالحسبان تعاقبها وعللها واسبابها ونتائجها الاختبارية .
ومثل هذا الموقف النثري يتعارض والحاجة التي تدفع بالهندوس الى ارجاع كل شيء وكل انسان الى **المطلق والالهي** ، والى استشفاف حضور واقع إلهي مخلوق من قبل الخيال في الاشياء الاكثر عادية وحسية . ولكثرة ما يخلطون بشكل متواصل بين **المطلق** والمتناهي ، ينتهي بهم الامر الى عدم اقامة اي اعتبار لنظام الوعي العادي وذكائه وثباته ولنثر الحياة اليومية ، ولا يتمخض خيالهم ، رغم كل غناه وكل جراة محاولاته ، الا عن هذر وشرود وتارجح دائم بين الداخلية الاكثر عمقا والواقع الاكثر ابتذالا ، وعن تنقلات متواصلة بين ضد وآخر، وعن تشويهات لكليهما معا.

اذا اردنا ان نتقصى عن كثب ما يميز بمزيد من الوضوح والدقة هذا الثمل المتواصل ، هذه الحالة من انعدام التوازن التي يسبغها على الاشياء بشر يشكون هم انفسهم من انعدام التوازن، ينبغي علينا ان نركز انتباهنا لا على التمثلات الدينية بما هي كذلك ، وانما على العناصر الرئيسية التي تربط هذا التصور بالفن . هذه العناصر الرئيسية هي التالية .

- ١ -

التصور الهندوسي عن البرهمان

احد مظاهر شطط الوجدان الهندوسي يكمن في تصوره للمطلق على انه الكلي اللاامتمايز واللاامتعين بالمرة . هذا الشطط في التجريد ، الذي يفتقر الى مضمون خصوصي والذي لا تقابله اية شخصية عينية ، يتكشف ، من اية زاوية نظرنا اليه منها ، على انه لا يصلح لان يصاغ ويقولب من قبل الحدس . فالبرهمان، ذلك الالهي الاسمى ، يفلت من الحواس والادراك الحسي ، ولا

يصلح حتى لان يتفكر به. وبالفعل، يفترض التفكير وجود موضوع يكون الانسان واعيا له ، ومن خلاله يسعى الى الاهتداء الى ذاته . وكل فعل فهم ينطوي من الاساس على تماه بين الانا والموضوع ، على مصالحة لما هو ، خارج هذا الفعل ، منفصل ؛ فما لا افهمه وما لا أتعرفه يبقى بالنسبة الي غريبا ، يبقى هو «الآخر» . والطريقة الهندوسية في التوفيق بين الانا البشري وبين البرهمان ما هي الا صعود بلا توقف نحو ذلك التجريد الاقصى ، وقبل ان يفلح الانسان في بلوغ درجته القصوى يكون كل شيء قد تبخر وتلاشى : المضمون العيني ووعيه لذاته على حد سواء . لهذا لا يعرف الهندوسي من تصالح او تماه مع البرهمان ، بمعنى ان الروح الانساني لا يعي هذه الوحدة ، وانما تتحقق الوحدة بالنسبة اليه متى ما زال كل شيء: وعيه ومضمون العالم ومضمون شخصيته على حد سواء . هذا التلاشي وهذا الفناء اللذان يصلان الى حد غيبوبة الوعي التامة ، الى حد البلادة الكاملة ، يعتبران اسمى حالات الغبطة التي بفضلها يغدو الانسان قادرا على الوصول الى الله الاسمى ، وعلى صيرورته هو نفسه برهمانا .

هذا التجريد ، الذي هو من اعوص اشكال التجريد التي امكن للانسان قط ان يبتكرها وان يفرضها على نفسه ، من جهة اولى كبرهمان ، ومن الجهة الثانية كعبادة نظرية وداخلية بحتة للتبلد الذاتي والاماتة الذاتية ، لا يقدم اي موضوع يمكن للخيال والفن ان يضعا اليد عليه ؛ بل وحده الطريق المؤدي الى هذا الهدف يمكن ان يتيح لهما الفرصة لممارسة نشاطهما المبدع للاشكال .

- ٢ -

المادية والشطط والميل الى التشخيص كسمات مميزة للخيال الهندوسي

ان يكن الخيال الهندوسي قادرا على ان يتيه في ما فوق الحسي ، ففي مستطاعه بيسر مماثل ايضا ان يفلت من إساره ليسقط في نزعة مادية هي من الفجاجة في منتهاها . ولكن بما ان وحدة الهوية المباشرة والهادئة بين المحتوى والشكل تكون على هذا النحو قد انتفت ويكون الفارق في داخل الهوية قد غدا هو النمط الاساسي ، يتأتى عن ذلك اننا ننتقل ، بفضل هذا التناقض ، دفعة واحدة وبلا تدرج من المتناهي الى الالهي ، ومن هذا الاخير الى المتناهي من جديد ، ونحيا وسط اشكال ووجوه تتولد من التحولات المتواصلة والمتبادلة لهذين المظهرين ، فكأننا نحيا وسط عالم من السحر يتلاشى فيه كل شكل ويضمحل ما ان تراودنا الرغبة في تثبيته ، ليتحول الى نقيضه او ليتضخم وينتفخ الى حد الشطط والمغالاة .

هاكم الاشكال العامة التي فيها يتجلى الفن الهندوسي :

أ ـ اولا ، يقحم التمثل على الحسي الفردي المضمون الاكثر إعجازا **للمطلق** ، لكنه يفعل ذلك على نحو يمثل معه هذا الخصوصي الفردي ، مثلما هو ، وعلى اكمل نحو ، مضمونا كذاك ويجعله في متناول التأمل . ففي **الرامايانا** (٥) على سبيل

---

٥ ـ الرامايانا : مجموعة من الملاحم الهندوسية المقدسة ، لم وضعها بين القرن الخامس ق.م والقرن الخامس عشر ب.م ، ويدور موضوعها حول حياة راما ، ملك ابودهيا ، الذي لبه لجسد الاله فشنو . «م»

المثال ، يمثل صديق راما ، امير القرود هانومان ، وجها رئيسيا يجترح أروع مآثر الشجاعة ، وبصورة عامة ، يُعبد القرد في الهند كانه إله ، وثمة مدينة بكاملها من القرود . وفي القرد ، وبتعبير ادق في القرد الفلاني بعينه يتكشف ويتاله كل المضمون اللامتناهي **للمطلق** . كذلك تتبدى البقرة سابالا متشحة بقوة لا تضاهيها اية قوة اخرى في قصة كفارة فيسفامترا . وبالاضافة الى ذلك ، توجد في الهند أسر يختار **المطلق** رجلا منها ليقيم فيه، رجلا بليد العقل بسيط القلب ، وهذا الرجل يعبد كما هو كإله . هذه الواقعة عينها نلفاها من جديد في اللاماوية التي ترفع فيها شعائر العبادة لرجل واحد باعتباره إلها له حضوره الفعلي . لكن ليس موضوع هذه العبادة في الهند رجلا واحدا دون سواه من الرجال ، بل كل برهماني يعتبر برهمانا من لحظة ولادته ، بحكم انتمائه الى طائفة البرهمانات ، وبفضل هذه الواقعة الطبيعية ، واقعة ولادته ، يتلقى من الروح القدرة على الانبعاث التي بفضلها يتماهى مع الله ؛ وهكذا يتجسد ما يشغل أعلى مراتب الألوهية في وجود حسي وعادي . وبالفعل ، وبالرغم من ان قراءة الفيدا (٦) هي اولى فرائض البرهمان المقدسة ، ووسيلته للنفاذ الى أعماق الألوهية ، ففي وسع البرهمان ان يقوم بواجب هذه الفريضة ، من دون ان يفقد شيئا من الوهيته ، بعيدا عن اي تدخل من جانب الروح او البصيرة . كذلك فان الإنجاب هو الحدث الذي يمثله الهندوس اكثر من اي حدث سواه ، بحيث يباح لنا ان نقارنهم من هذا المنظور بالاغريق الذين كانوا يرون في

---

٦ ـ الفيدا : مجموعة من اربعة كتب مقدسة عند الهنود ، مكتوبة باللغة السنسكريتية ، وتعزى الى برهما ، وتشتمل على طقوس وصلوات واضاحي لابقاء النار المقدسة مشتعلة . (م)

إيروس اقدم الآلهة طرا . وفعل الانجاب هذا يتمثّل ، وان كان يُعد فعلا إلهيا ، في اشكال شتى ذات صبغة واقعية تماما ، كما تعتبر الاعضاء التناسلية المذكرة والمؤنثة من اقدس المقدسات . ومن جهة اخرى ، وحين يتدخل الالهي ، من حيث هو الوهية ، في الحياة الواقعية ، نراه يهتم بمنتهى الابتذال بالتفاصيل الاكثر ابتذالا للحياة اليومية . هكذا تروي الرامايانا في مستهلها قصة وصول برهما الى عند فالميكيس ، منشد الرامايانا المتصوف . ويبادر فالميكيس الى استقباله بحسب العادة الهندوسية الدارجة ، ويجامله ويثني عليه ، ويقدم له مقعدا ، ويأتيه بماء وثمار ؛ ويجلس برهما بالفعل على المقعد ويلح على مضيفه ليحذو حذوه ؛ وهكذا يجلسان ردحا من الزمن جنبا الى جنب ، الى ان يأمر برهما في النهاية فالميكيس بتأليف الرامايانا.

ان هذا التصور ليس بعد تصورا رمزيا بملء معنى الكلمة ؛ وان تكن الاشكال مستعارة هنا ، كما يتطلب الرمز ذلك ، من الواقع الموجود ومستخدمة برسم مدلولات ذات صفة اعم ، فانها بالمقابل لا تلبي شرطا آخر من شروط الرمز الذي يقضي بأن تكون الاشياء والمواضيع الخصوصية محض اشارة الى المدلول المطلق نفسه ، محض تلميح اليه بدل ان تكون تمثيلا حسيا له . وليس القرد والبقرة والبرهمي ، الخ ، محض رموز للالهي في الخيال الهندوسي ، بل هي الالهي ذاته ، وتعتبر مطابقة له أتم المطابقة وتمثل على هذا الاساس .

لكن هنا يكمن تناقض يحوّل وجهة الفن نحو تصور آخر . وبالفعل ، ان ما فوق الحسي ، المطلق بما هو كذلك ، وباختصار، المدلول منصوَّر من جهة اولى على انه هو الالهي الحقيقي ، ومن الجهة الثانية تمثل خصوصيات الواقع العيني للخيال ، حتى في وجودها الحسي ، باعتبارها تظاهرات إلهية . صحيح ان المفروض فيها ، بصفة جزئية ، الا تمثل سوى جوانب خصوصية من المطلق ؛ لكن هذا لا يغير شيئا في واقع ان الخصوصي غير مطابق

للكلي المكلف بالتعبير عنه ، كما لو انه مطابق له ؛ والتعارض بين هذا الخصوصي وبين الكلي يكون اشد سطوعا ولفتا للانظار بحكم من ان الخيال لا يماهي ، بالرغم من كليته ، بين المدلـــول ، المتصوَّر سلفا في كليته ، وبين كل ما هو حسي وفردي الـــى اقصى حدود الحسية والفردية .

ب ــ سعى الفن الهندوسي الى ايجاد حل لهـــذا التعارض بإضفائه ، كما تقدم بنا القول ، مظهرا واشكالا مشتطة علـــى انتاجاته • فتجسيدا للكلي في وجوه خصوصية وحسية ، عمد الفن الهندوسي الى المغالاة في هذه الوجوه والاسراف فيها من حيث ضخامة الحجم والغلاظة . فالشكل الخصوصي ، الـــذي يراد له ان يعبر ، لا عن ذاته ، بل عن مدلول كلي من خارجه ، لا بد له ، كيما يرضي حدسنا ، ان يتقدم لنا في مظهر مغالى فيه، وغلوه لا هدف له ولا قياس . وقد لجأ الهندوس الى غلو خرافي في الحجم المكاني والشطط الزماني والى مضاعفة اعضاء بعينها والاكثار من عناصر بعينها ، وبذلك حصلوا على تماثيل بعـــدة رؤوس ، وذات عدد اكبر من الاذرع ، الخ ، وكل ذلك بهـــدف اعطاء فكرة عينية عن كلية المدلولات ووساعتها . فالبيضة ، على سبيل المثال ، تحتوي طيرا . لكن هذا الموضوع الخصوصي يكبَّر حجمه الى ان يغدو تمثيلا ، فيه من الغلو ما فيه ، لبيضة العالم التي تحتوي قشرتها حياة الاشياء طرا ؛ وبرهما ، الاله المنجب ، يظل حبيسا فيها بلا حراك على امتداد سنة كاملة، الى ان تنقصف البيضة ، بقوة فكره وحده ، الى شطرين . وعلاوة على المواضيع الطبيعية ، يُرفع الافراد والاحداث البشرية الى مستوى التعبير عن افعال إلهية فعلا ، لكن على نحو لا يمكن معه لا للبشري ولا للالهي ان يقيما على حال من الثبات، بل يكونان عرضة لتحول دائم من واحدهما الى الآخر . وهذا يصح بوجه خاص بالنسبة الـــى تجسيدات الآلهة ، وبصورة رئيسية فشنو ، إله البقاء ، الذي

تؤلف افعاله المضمون الرئيسي للقصائد الملحمية الكبرى . في هذه التجسيدات ، يتحول الاله الى تظاهر للعالم الاختباري . هكذا يمثل راما ، على سبيل المثال ، التجسيد السابع لفشنو (راماتشاندرا) . والاوصاف التي تتضمنها هذه الاشعار، اوصاف الحاجات والافعال والاشكال وانماط السلوك، تنم عن ان مضمونها يرتكز جزئيا الى احداث واقعية ، الى افعال صدرت عن ملوك الزمان الغابر ، هؤلاء الملوك الذين كانوا على قدر كاف من القوة والسلطان ليخلقوا نظاما جديدا ويفرضوا شرائع جديدة . وهذا بالضبط ما يزج بنا في قلب ما هو بشري ، وفي ارض الواقع الصلبة . لكن هذا كله لا يلبث ان ينفخم ، ان يحاط بغيوم ، ان يعطى شكلا كليا ان جاز القول ، بحيث لا نعتم ان نشعر بالارض تميد تحت اقدامنا ولا نعود ندري اين نحن . وذلك هو ايضا شأن ساكونتالا . فنحن نلفى انفسنا ، بادىء ذي بدء، امام عالم أثيري، يطفح حبا ، يسير فيه كل شيء بانتظام بشري ؛ لكن هذا الواقع العيني يتلاشى ويتبخر على حين غرة ، فاذا بنا ننتقل الى سحب سماء اندرا (٧) ، حيث يتغير كل شيء ويتجرد من حدوده المحددة الواضحة ويتضخم الى ان يتلقى المدلول العام للحياة الطبيعية في علاقاتها مع البرهمانات ، ومدلول سلطان الآلهة على الطبيعة ؛ هذا السلطان الذي لا يحوزه الانسان بدوره الا بعد طول صيام وكفارة .

هنا ايضا لا يجوز لنا الكلام عن رمزية بحصر المعنى . فالرمز بحصر المعنى يحفظ للشكل الواضح الدقيق ، المستخدم من قبله ، وضوحه ودقته ، لان التمثيل الرمزي حقا لا يسعى الى المماهاة بين الشكل وبين المدلول بكليته ، بل يبرز فقط بعضا من صفاته القمينة بان توقظ فكرة المدلول ، من دون ان تتجاوز

---

٧ ـ اندرا : اكبر آلهة الفيدا ، رب الصاعقة وإله المحاربين . «م»

كونها محض اشارات او تلميحات . لكن الفن الهندوسي ، ان كان يفصل الكلي عن الخصوصي ، فانه يطلب في الوقت نفسه وحدتهما ، وبما ان هذه الوحدة لا يمكن ان تحقق الا بالخيال ، يطلق هذا الاخير العنان لنفسه ويلغي الحدود التي تحيط بالاشياء الواقعية ، ليوسعها الى ما لانهاية ، وليحولها ويشوهها. ومن المباح لنا ان نرى في هذا التبديد للوضوح والدقة ، وفي ما ينجم عنه من إبهام والتباس ، على اعتبار ان اسمى المضامين يزج في اشياء وظاهرات واحداث وافعال لا تملك ، بحكم طابعها المحدود ، لا السعة التي يستوجبها هذا المضمون ولا القدرة على التعبير عنه ، اقول : من المباح لنا ان نرى في ذلك ميلا الى التعبير عن الجليل اكثر منه تعبيرا رمزيا بحصر المعنى . وبالفعل ، ان التظاهر المتناهي في الجليل يعبر ، كما سنرى لاحقا ، عن المطلق الذي يتوجب عليه ان يجسده عينيا مع اقراره ، ان جاز القول ، بعجزه عن الارتفاع الى مستوى مضمون كهذا . ذلك هو، على سبيل المثال ، شأن الابدية . فتمثيلها يغدو جليلا اذا ما جرى التعبير عنه بواسطة مقولة الزمن : فكل عدد ، مهما يكن كبيرا ، لا يعتم ان يتضح انه غير كافٍ ، ويتطلب اضافات الى غير ما نهاية وبغير ما حد . الا يقال عن الله : الالف سنة عندك يوم ؟ واننا لنلقى في الفن الهندوسي اشياء كثيرة من هذا القبيل حيثما يطفق صوت الجليل بالتعالي فيه . لكن ما يفصل هذا الشكل الفني عن الجليل بحصر المعنى هو ان الخيال الهندوسي ، بإبداعه تلك الآثار المتوحشة والمختلة التناظم ، لا يدرك سلبية طابعها ، بل يتراءى له انه محا وأزال التعارض بين المطلق وتظهيره بفضل انعدام الحدود والمقاييس هذا . وكما اننا لا نستطيع ان نصف هذه المبالغات بانها رمزية وجليلة ، لا يسعنا كذلك اعتبارها جميلة . فهذا الفن بارع في التعبير عما هو بشري وفي رسمه كما هو ، بقدر كبير من الروعة والرقة ، ويعرف كيف يصور

لوحات من الحياة الخاصة الحميمة وكيف يصف العواطف الحانية الرقيقة ، وكيف يرسم للطبيعة انضر اللوحات ، وكيف يلتقط ما دق ونعم من تلاوين الحب والبراءة الساذجة ؛ وقد دلل في الوقت نفسه على قدر كبير من العظمة والنبل ؛ لكنه ما استطاع ، فيما يتعلق بالمدلولات التي لها طابع من العمومية والروحية ، ان يعبر عنها عينيا الا بخشونة وفجاجة ، فخلط ما هو عظيم بما هو مسطح ، وقضى على الوضوح ما بين حدود كل مضمار ؛ وحول الجليل الى اللامحدود ، واسلس قياده ، في مضمار إبداع الاساطير ، للنشاط الاعتباطي لخيال منفلت من عقاله وللنزوات اللاعقلانية لعطية تشكيلية .

ج ـ بيد ان انقى ما حققه في هذا الطور هو **التشخيص** ، وعلى الاخص في صورة **القسمات والمعالم البشرية** . لكن هذا التشخيص لا يمتّ بصلة الى الذاتية الروحية الحرة ولا يعبر عنها: انما هو طريقةجرى استخدامها اما لتمثيل تعيينات مجردة، بكل عموميتها وكليتها، وإما لتمثيل مواضيع من الطبيعة، كالانهار والجبال والشمس والافلاك، الخ. وهي طريقة خاطئة ، لان الجسم البشري ، طبقا لتعيينه الحقيقي ، ومعه سائر اشكال النشاطات البشرية ، لا يعبر الا عن الروح العيني ومضمونه الباطن الذي يحتفظ ، في هذا الواقع ، باستقلاله وسؤدده ، بدل ان يكون مجرد رمز او مجرد اشارة خارجية .

وبالفعل ، ان كان المفروض بالمدلول ان يكون من طبيعة روحية وطبيعية على حد سواء ، فان التشخيص الذي يراد به تمثيل هذا المدلول يبقى ، من جهة اولى ، وبحكم الطابع المجرد لهذا الاخير ، سطحيا للغاية ويكون بحاجة . كيما يخف قليلا تجريد هذا الطابع وكيما يغدو المدلول في متناول الافهام واقرب الى الوضوح العيني ، الى اضافة عدد معين من اشكال اخرى يجرد حضورها الشكل الرئيسي من نقائه الاول . ومن جهة اخرى ،

ليست الذاتية وصورتها هما اللتين تلعبان هنا الدور الرئيسي ؛ بل نحن لا نستطيع ان نعثر الا في **التظاهرات الخارجية** للذاتية ، في افعالها واعمالها ، على الخصوصي المتعين والدقيق الـــذي يسمح لنا ان نقرنه بالمضمون الدقيق للمدلول العام . عندئذ يظهر من جديد العيب المتمثل في ان ليست الذات بما هي كذلك هـــي الدالة ، وانما تظهيراتها ؛ ومن هنا يأتي ايضا اللبس الذي يجعل الاحداث والافعال تتلقى مضمونها ومدلولها من مصدر لا يمت بأية صلة الى الذات ، بدل ان تعتبر بمثابة واقع وتعبير عن وجـــود الذات التي هي قيد تحقيق ذاتها . من الممكن اذن لـــلسلة من اعمال مشابهة ، اذا ما نظرنا اليها بحد ذاتها ، ان تدلل على قدر من التماسك المنطقي ، يفرضه عليها ان جاز القول المضمون الذي تعبر عنه ؛ لكن هذا التماسك المنطقي لا يلبث ان يتفتت ويلتغي جزئيا بفعل التشخيص والأنـسنة : فنتيجة للاسراف في اسباغ طابع ذاتي على الاعمال والتظاهرات الخارجية ، يؤول الامر فـــي النهاية الى تمثيلها على نحو عسفي واعتباطي ، والى المـــزج بين الدال وغير الدال بلا تمييز ، دونما تقيد باي مقياس وباي قاعدة ، وبخاصة اذا ما دلل الخيال على ضآلة قدرة على اقامة علاقة ثابتة بين المدلولات واشكالها . واذا ما اتخذ من الجهة المقابلة الطبيعي وحده مضمونا ، فانه والحالة هذه لا يستأهل ان يرتدي الشكل البشري ، هذا الشكل غير المطابق بدوره الا للتعبير الروحي وغير الصالـــح بالتالي للتعبير عما هو طبيعي محض .

لهذه الاسباب جميعا ، لا يمكن للتشخيص الذي نتحدث عنه ان يكون موائما للحقيقة ، لان الحقيقة في الفن تتطلب ، كالحقيقة بوجه عام ، تطابق الخارج والداخل ، المفهوم والواقع . الميتولوجيا الاغريقية ، على سبيل المثال ، تشخص البونتوس وسكامندرا(٨) ،

---

٨ ـ من انهار اليونان وطروادة . «م»

وفيها آلهة للانهار وجنيات بحار وحوريات غابات ، الخ ، وباختصار ، انها تتخذ من الطبيعة مضمونا لآلهتها البشر . لكنها، بدل ان تكتفي بتشخيص شكلي وسطحي ، تبتدع افرادا يتراجع فيهم المدلول الطبيعي المحض الى المؤخرة ، بينما يحتل مكانة الصدارة البشري الذي فيه يتجسد هذا المضمون الطبيعي . الفن الهندوسي لا يتعدى اذن حدود الخلط الفج بين الطبيعي والبشري ، وهذا ما تكون عاقبته تشويه الطبيعي والبشري على حد سواء .

بصفة عامة ، لا تكون التشخيصات رمزية حقا ، لانها لا تنطوي ، بحكم طبيعتها الشكلية والسطحية ، على اية علاقة جوهرية ، على اية وشيجة حميمة مع المضمون الادق الذي يفترض فيها ان تعبر عنه . لكن فيما يتعلق بالوجوه والاشكال والمحمولات الاخرى التي تقرن بهذه التشخيصات ، والتي يراد بها التعبير بمزيد من الدقة عن الصفات المعترف بها للآلهة ، لا يندر ان نلقى فيها اطياف تمثيلات رمزية ، يقوم لها التشخيص مقام الشكل العام الذي يحتويها جميعا بين دفتيه .

بين التمثيلات الرئيسية التي تندرج في عداد هذه الفئة ، ينبغي ان نذكر في المقام الاول تمثيل تريمورتي (٩) ، الاله المثلث الوجوه . فهناك اولا برهما ، النشاط المنتج والمنجب ، فاطر العالم ، كبير الآلهة ، الخ . وهو يتميز من جهة اولى عن البرهمان (من حيث حياديته) ، عن الكائن الاعلى الذي هو اول مواليده ، لكنه يتداخل من جديد من جهة اخرى مع هذه الالوهية

---

٩ ـ تريمورتي : الثالوث الالهي عند الهندوس ، ويتألف من برهما ، الاله الخالق ، وفشنو ، الاله الحافظ ، وسيفا ، الاله المدمر ، ويمثل قوى الطبيعة الثلاث الازلية . «م»

المجردة ؛ وعلى كل ، يعجز الهندوس بوجه عام عن الابقاء على التمايزات ضمن حدود ثابتة . بل تمحي عندهم الفروق بين الاشياء رويدا رويدا فيطغى بعضها على بعض . ووجه برهما بذاته رمزي الى حد ما ؛ ويتمثل باربع رؤوس واربع أذرع ، ومع صولجان وحلقة ، الخ ؛ ولونه أحمر ، تشابها مع الشمس ، اذ ان هذه الآلهة هي في الوقت نفسه تجسيدات ، او بالاحرى تعابير عن مدلولات طبيعية . وإله تريمورتي الثاني هو فشنو ، الاله الذي يحفظ ويصون ، والثالث سيفا ، الاله الذي يدمر . والرموز المقابلة لهذه الآلهة الثلاثة لا تقع تحت حصر ، اذ نظرا الى عمومية مدلولاتها فان نشاطاتها لامتناهية العدد ، بعضها يطال الظاهرات الطبيعية ، وعلى الاخص العنصرية (وهكذا يختص فشنو بكل ما له صلة بالنار ـ انظر معجم ولسون (١٠) ، ص ٥ ، ٢) وبعضها الآخر عبارة عن نشاطات روحية ، علما بأن كلا النوعين من النشاطات يتداخل ويتراكب بصور بالغة التنوع ، وهذا ما تتأتى عنه في كثرة من الاحايين وجوه واشكال منفرة .

هذا الاله المثلث الوجوه ينم بوضوح عن غياب كل عنصر روحي . والحق ان ثالوث الآلهة هذا كان يمكن ان يكون من طبيعة روحية ، فيما لو كان الاله الثالث يمثل وحدة عينية وارتدادا نحو الذات بتجاوز التمايز والازدواج . ففي التمثل الحقيقي ، يظهر الله كروح ، كعلة موجبة لذلك التمايز ولتلك الوحدة المطلقين الداخلين في عداد الروح . والحال ان الاله الثالث في تريمورتي ليس هو الكلية العينية ، بل فقط مظهر متمم للالهين الآخرين ، اي محض تجريد تقريبا ؛ وبدلا من ان يرتد الى ذاته ، لا يتعدى كونه تحولا ، تغيرا ، انجابا ، تدميرا ، الخ . لا مناص لنا اذن من

---

10 — Wilson's Lexikon .

الامتناع عن طلب الحقيقة العليا في خطوات العقل الاولى هذه ، كما لا مندوحة لنا عن الامتناع عن اعتبار هذا التثليث الاصل الاول الذي عنه صدرت احدى العقائد الاساسية في الديانة المسيحية .

بعد برهمان وتريمورتي ، خلق الخيال الهندوسي عددا غفيرا من الآلهة المثلثة الوجوه . وسر ذلك ان المدلولات العامة المتصوّرة على انها من طبيعة إلهية جوهرا يمكن ان تتواجه وتتكرر في الالاف والآلاف من الظاهرات التي بدورها تؤلّه وتتشخص ؛ وبالنظر الى افتقار الخيال الذي هو في حالة غليان دائم الى الدقة والثبات ، وبالنظر الى ان هذا الخيال لا يعامل اي شيء وفق طبيعته ، فان التأليهات والتشخيصات المشار اليها تنصب عقبات كأداء في كثرة من الاحيان امام كل من يبغي ان يكوّن عنها فكرة تتسم بقدر من الوضوح . ان المدلول الرئيسي لتلك الآلهة الثانوية ، التي على رأسها يقف اندرا ، وهو الهواء والسماء ، تقدمه القوى العامة للطبيعة ، الافلاك والانهار والجبال ، تبعا لاطوار نشاطها المختلفة ، وتبعا لتحولاتها وتأثيراتها النافعة او الضارة ، الحافظة او الهدامة ، الخ .

بيد ان احد المواضيع الرئيسية التي تمحور حولها خيال الهند وفنها هو نشوء الآلهة والاشياء طرا ، اي نظرية نشأة الآلهة والكون (١١) . وبالفعل ، كان الشغل الشاغل لهذا الخيال ان يقحم على الظاهراتية الخارجية عناصر غريبة كل الغربة عن العالم الحسي ، وبالعكس ، ان يخنق كل ما هو طبيعي وحسي الى اقصى حدود الطبيعية والحسية تحت وطأة التجريدات الاكثر شططا . على هذا النحو تمثل ولادة الآلهة بدءا من الالوهية

---

11 — Théogonie et Cosmogonie .

العليا ، وعلى هذا النحو ايضا يتمثل نشاط برهما وفشنو وسيفا ومنولهم في المواضيع الخصوصية : الجبال ، المياه ، المصائر الانسانية ، الخ . فكل مضمون من هذه المضامين يمكنه ، من جهة اولى ، ان يتلقى وجها إلهيا خصوصيا، مثلما يمكن من جهة اخرى لهذه الآلهة الخصوصية ان تنحل من جديد في المدلولات العامة للآلهة العليا . وكبير للغاية عدد نظريات اصل الآلهة والكون هذه ، كما انها متنوعة الى ما لانهاية . ولهذا ، حينما يقال ان الهندوس كانوا يتمثلون بهذه الصورة او تلك خلق العالم وولادة الاشياء طرا . فهذا القول لا يمكن ان يصح الا بالنسبة الى شيعة بعينها او اثر بعينه ، لان هذا التمثل عينه ياخذ شكلا مغايرا لدى شيعة اخرى . والحق ان خيال هذا الشعب لا ينضب له معين .

من التمثيلات الرئيسية التي نلقاها في جميع الاساطير المتعلقة بالخلق تمثيل التناسل الطبيعي . ونحن متى ما اخذنا بعين الاعتبار هذه الواقعة ، امتلكنا مفتاحا دائما لفهم عدد كبير من التمثيلات التي تجرح حس الحياء فينا ، اذ تشط بالفحش الى اقصى مدى وبالشهوانية الى درجة لا تصدق . ولدينا مثال ساطع على ذلك في المقطع المشهور من **الرامايانا** الذي يروي قصة ولادة الغانج (١٢) . فقد انجب امير الجبال ، هيمافان ، المغطى بالجليد الشتوي ، من مينا الظريفة ابنتين : غانجا ، الاخت الكبرى ، واوما الجميلة ، الصغرى . وقد توسلت الآلهة ، وعلى الاخص اندرا ، للاب لكي يبعث اليها بغانجا لكي تتم الطقوس المقدسة ، فاستجاب هيمافان لرجائهم ، وصعدت غانجا نحو الآلهة الكلية الغبطة . بعد ذلك تاتي قصة اوما التي تزوجها رودرا ، اي سيفا ، بعد ان دللت على خشوع وتكفير يستاهلان

---

١٢ ـ الغانج : نهر مقدس عند الهنود ، فيه يغتسل الحجاج . «م»

التقدير . ومن هذا الزواج ولدت الجبال الجرداء المجدبة . فعلى مدى مئة عام لبث سيفا ضجيع اوما في جماع زوجي مستديم ، بحيث تملك الذعر الآلهة من قوة سيفا التناسلية وتهيبت من الولد الذي سيولد من مثل ذلك الجماع ، فتوجهت الى سيفا بالرجاء بأن يحوّل قوته نحو الارض . وقد امسك المترجم الانكليزي عن ترجمة هذا المقطع حرفيا ، لافتقاره الكامل للحشمة والحياء . ولبى سيفا طلب الآلهة ، وامسك عن الانجاب حتى لا يدمر الكون ، وقذف منيّه على الارض ؛ وعندئذ نهض الجبل الابيض ، الملتهب من داخله بالنار ، الذي يفصل الهند عن بلاد التتار . واستثارت هذه الفعلة غضب أوما وحنقها ، فاستنزلت لعنتها على الازواج جميعا . وهذه اختلاقات مرعبة وفظة تتجاوز خيالنا وملكة فهمنا ، بحيث اننا ، بدل ان نفهم هذه القصص على حرفيتها ، نسعى الى ان نكتشف ما تعنيه ضمنيا.
وشليغل لم يترجم هذا الجزء من القصة ، بل اكتفى بأن يروي كيف نزلت غانجا من جديد الى الارض. وهاكم كيف حدث ذلك.
فقد كان لساغارا ، وهو من اسلاف راما ، ابن شرير ، لكن كان له من امرأة اخرى ستون الف ابن راوا النور في قرعة ، وانشئوا في جرار مليئة بالزبدة الصافية ، وصاروا بفضل ذلك رجالا اشداء . وذات يوم اراد ساغارا ان يقدم حصانا اضحية ، لكن فشنو ـ وقد تحول الى ثعبان ـ خطفه منه . فارسل ساغارا عندئذ ابناءه الستين الفا . وحين اقتربوا ، بعد طول بحث وعناء، من فشنو ، احرقهم هذا بانفاسه واحالهم رمادا . وبعد طول انتظار ، قاد انسومان المشع ، وهو حفيد لساغارا وابن اسامندشا ، حملة لاسترجاع اعمامه الستين الفا وحصان الاضحية . وبالفعل ، وجد الحصان ، سيفا ، وكومة الرماد ؛ لكن الملك الطائر غارودا ابلغه بانه ما لم ينزل تيار الغانجا المقدس من السماء ليبلل كومة الرماد ، فلن يبعث اعمامه للحياة ثانية . وعليه ، قرر انسومان الشجاع ان يخلد الى التنسك والصوم لمدة

اثنين وثلاثين الف سنة على قمة جبل الهيمافان . ولكن لم يجده ذلك فتيلا . ولم تأت إماتته ولا اماتة ابنه دوبليباس مفعولا. وانما ابن دوبليباس ، بهاجيراتا العظيم ، هو وحده الذي افلح اخيرا ، بعد الف سنة من التنسك والصيام ، في استحداث المفعول المطلوب . فاذا بالغانجا يأخذ بالتدفق على الارض ؛ لكن سيفا تلقاه على راسه حتى لا تخرب الارض ، فانحبست المياه بين ضفائر شعره . وتوجب على بهاجيراتا ان يتنسك ويصوم من جديد حتى يحرر المياه من تلك الضفائر ، فيتاح لها ان تتابع مجراها . عندئذ سالت المياه وقد تفرعت الى ستة مجاري ؛ وبعد جهد جهيد وجه بهاجيراتا المجرى السابع نحو الستين الفا ، فصعدوا الى السماء ، بينما ملك بهاجيراتا على شعبه ردحا طويلا من الزمن واتاح له ان ينعم بخيرات السلم .

اننا لا ننكر وجود تشابهات بين الاسطورة الهندوسية عن نشأة الآلهة وبين غيرها من اساطير نشوء الآلهة، كالاسطورة الاسكندنافية والاغريقية على سبيل المثال ، وهذا بمعنى ان التناسل هو المقولة الرئيسية فيها . لكننا لا نعثر في اية اسطورة اخرى على مثل هذا الفحش في الخيال ، ومثل هذا العسف في الاختلاق ، ومثل هذا التنافر بين المحتوى والشكل . فاسطورة هزيودس (١٢) عن نشأة الآلهة تتميز بوضوح ودقة كبيرين ، مما يتيح لنا ان نعرف في كل لحظة وآن اين هو موطىء اقدامنا ، وان نلتقط بسهولة المدلول ، وان ندرك بيسر ان الشكل ما هو الا الغلاف الخارجي

---

١٢ ـ هزيودس : شاعر اغريقي من مواليد منتصف القرن الثامن ق.م ، له اشعار تعليمية تعرف باسم «الايام والاشغال» ، بالاضافة الى قصيدة مطولة عن اصل الآلهة تعرف باسم «انساب الآلهة» ، وهي من المصادر الرئيسية للميثولوجيا الاغريقية . «م»

لهذا المدلول . وتبدا هذه الاسطورة مع كاوس وايربوس وايروس وغايا. فغايا وحدها تنجب اورانوس ، ومعه الجبال، والبونتوس، الخ ، وكذلك كرونوس والسيكلوب ، والسانتيمان، لكن اورانوس لا يلبث ، غب ولادتهم ، ان يحبسهم في قاع العالـم السفلي . وتحض غايا كرونوس على خصاء اورانوس . وهذا ما يحدث . وتتشرب الارض الدم ، فتكون النتيجة ولادة الارينيات والمردة . ويبتلع البحر عضو التناسل ، فتولد من زبد البحر كيتيريا. وهذا كله في منتهى الوضوح والتلاحم ، وليس حبيس دائرة الآلهة الطبيعية .

- ٣ -

التطهر والكفارة
ومكانهما في الفن الهندوسي

في الفن الهندوسي نلقى البوادر الاولى للانتقال الى الرمز بحصر المعنى . فمهما استغرق الخيال الهندوسي في تصوير الظاهرانية الحسية بصورة تعدد من الآلهة ، معتمدا في ذلك على غلو وتشويه لا نلقى لهما مثيلا لدى اي شعب آخر ، لا يغيب عن ناظريه ابدا ، سواء أفي تمثيلاته الفنية ام في قصصه ، ذلك التجريد الروحي المتمثل بالإله الاعلى الذي يبدو كل ما هو فردي وحسي وظاهراتي بالقياس اليه غريبا عن الالهي ، غير مطابق ، وبالتالي كسلبية ينبغي الغاؤها . هذا الانتقال من احد هذين المظهرين الى المظهر الآخر ، هذا التحول من واحدهما الى الآخر هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلا . لذا لم يكل الفن الهندوسي ولم يسأم قط من ان يمثل ، في اشكال متنوعة بقدر ما هي

متعددة ، العزوف عن العالم الحسي ، وقوة التجريد الروحي والتركيز الداخلي . وفي عداد ذلك تندرج تمثيلات الكفارة الطويلة الامد والتامل العميق ؛ والشواهد المبينة على هذه التمثيلات لا نجدها في الاشعار الملحمية القديمة فحسب ، كالرامايانا او **الماهابهاراتا** (١٤) ، بل كذلك في العديد من الآثار الشعرية الاخرى . وقد كان الدافع الى هذه الكفارة في العديد من الحالات الغرور والزهو او في ادنى الاحوال السعي وراء هدف معين ، ليس هو هدف الاتحاد الاعلى والاخير بالبرهمان او الغاء كل الشطر الارضي والمتناهي من الانسان ، بل ، وعلى سبيل المثال ، هدف الوصول الى مقام البرهمان ، مع كل ما يستتبع ذلك من نفوذ وسلطان . الا ان جميع هذه التصورات تنطوي في صميمها على اقتناع راسخ بأن الكفارة والتامل الطويل ، الذي به يبتعد الانسان اكثر فأكثر عن كل تعيين وكل تناهٍ ، كافيان لرفع الانسان الى ما فوق انتمائه الى هذه الطائفة او تلك ، ولتحريره من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة ؛ ولهذا يتصدى امير الآلهة اندرا للمكفرين المتشددين ويسعى الى صرفهم عن كفارتهم بالاقناع ؛ لكن اذا لم يؤت الاقناع مفعوله ، ابتهل الى الآلهة العليا طالبا عونها ، تحت طائلة سقوط السماء برمتها في فوضى عظيمة .

يدلل الفن الهندوسي في تمثيل هذه الكفارة ، بانواعها ومراحلها ودرجاتها ، على قوة خلق وإبداع مماثلة لتلك التي يدلل عليها في اساطيره عن نشأة الآلهة ، كما انه يدلل على جد عظيم في تعاطيه مع هذه الابتكارات .

---

١٤ ـ الماهابهارتا : ملحمة سنسكريتية من اكثر من ٢٠٠ الف بيت من الشعر ، تروي قصة حروب كورافا ، ومآثر كرشنا وارجونا . «م»

تلكم هي نقطة الانطلاق التي ستتيح لنا ان نواصل بحثنا .

- ٣ -

الرمزية بحصر المعنى

في الفن ، سواء اكان رمزيا ام لم يكن ، ينبغي ان ينبثق المدلول ، الذي يراد اعطاء تمثيل مشخّص عنه ، انبثاقا تلقائيا ومستقلا عن شكله الحسي وان يفرض نفسه بقوة بداهته الخاصة، بدل ان يختلط ويمتزج ويؤلف وحدة لا تتجزأ وكلا لا ينفصل مع تظاهره الخارجي ، نظير ما هو عليه الحال في الفن الهندوسي . وهذا غير ممكن الا اذا جرى تصور الحسي والطبيعي وتأملهما ، بما هما كذلك ، كعنصر سالب ، متلاشٍ او مطلوب حله .

بيد انه من الضروري ، علاوة على ذلك ، ان يجري تصور السالبية ، من حيث هي تلاشٍ وانحلال ذاتي للطبيعي ، على انها بدورها **مدلول مطلق** للاشياء بوجه عام ، على انها آن من آناء الالهي . لكن هذا يبعدنا للحال عن الفن الهندوسي . وليس مرد ذلك الى ان الخيال الهندوسي عاجز عن تصور السالب : فسيفا هو المدمر الى جانب كونه ، في الوقت نفسه ، المنجب ؛ واندرا لا يفلت من براثن الموت ؛ وحتى الزمن الهدام ، المشخص في صورة المارد المخيف كالا ، يبيد العالم قاطبة ويفني الآلهة جميعا، بما فيها تريمورتي ذاته الذي يتلاشى في البرهمان ، كما ان الفرد ، في تماهيه مع الاله الاعلى ، يتخلى عن كل علمه وكل ارادته . لكن السالب يظهر في هذه التصورات كمجرد تحويل او تغيير في جزء منه ، وفي جزئه الآخر كتجريد ينحي المحدَّد والمعيّن ليفضي الى الكلية اللامتعينة ، وبالتالي الخاوية من كل

مضمون . وبالمقابل ، يبقى جوهر الالهي كما هو بلا تغيير عبر جميع تقلبات شكله ، وعبر جميع انتقالاته من حالة الى اخرى، وهذا رغم اعطائه شكل تعدد من الآلهة ، او بالعكس ، رغم حذف تعدد الآلهة واستبداله بإله واحد اعلى . غير ان الجوهر ، الذي يبقى على هذا النحو مماثلا لذاته عبر جميع هذه التناسخات ، ليس ذلك الإله الاوحد المتصف ، من حيث هو إلـه واوحد ، بالسالبية كعنصر مكوّن لازم لمفهومه . كذلـك تقع قوة الشر والتدمير ، في تصورات المجوس الدينية ، خارج ارمزد، وتحديدا في اهريمان ، فينجم عن ذلك تعارض ، صراع ليس وقفا على إله واحد ، ارمزد ، ولا يشكل لزوما لطبيعته .

التقدم الذي سنتقصاه الان يكمن ، من جهة اولى ، في ان السالب بما هو كذلك متصوَّر من قبل الوعي **كمطلق** ، ومن الجهة الاخرى كآنٍ فقط من آناء **الالهي** ، آن منسوب الى **المطلق** بذاته، بدل ان يحتل مكانه، من حيث هو خارجي بالنسبة الى **المطلق** الحقيقي، في إله آخر ؛ وبذلك يظهر الاله الحقيقي وكأنـه نفي ذاته ، والسالب وكأنه تعينه المباشر .

بفضل هذا التمثل الجديد ، يغدو **المطلق** لاول مرة **عينيا**؛ فهو يحمل في داخل ذاته من الان فصاعدا تعيينه ؛ بل هو وحدة في ذاتها تعرض آناؤها للتأمل باعتبارها تعينات مختلفة لإله واحد . فالمقصود هنا في المقام الاول تلبية الحاجة الى مدلول مطلق يتسم بكل الدقة وكل الجلاء المرغوبين . وبالمقابل ، كانت المدلولات التي تعاملنا معها حتى الان مفرقة في التجريد ، مفرقة في إبهامها ، خاوية من المضمون ، او حين كانت تطلب بلوغ الوضوح والدقة ، كانت تفعل ذلك اما عن طريق تلاشيها واضمحلالها في الطبيعي ، وإما عن طريق خوضها في غمار صراع بين الاشكال ، وهو صراع متواصل لا هوادة فيه ولا مصالحة ممكنة .

هاكم الان الكيفية التي عولج بها هذا العيب المزدوج الذي كان

يؤثر سواء أعلى مسيرة الفكر الداخلية ام على التطور الخارجي التصورات الشعبية .

جرى الربط اولا بين الخارج والداخل ، بحكم من ان كل تعيين **للمطلق** كان يقابله للحال بداية تظهير له . وبالفعل ، ان كل تعيين تمايز ؛ والحال ان الخارجي بما هو كذلك هو على الدوام متعين ومتمايز ، وهذا ما يجعل الخارج ، من هذا المنظور ، يبدو اكثر مطابقة للمدلول مما في الاطوار السابقة . بيد ان التعيين الاول **للمطلق** ونفيه في ذاته لا يمكن ان يكون نفي الروح الذي يعين ذاته بذاته بملء الحرية من حيث هو روح : فهذا النفي لا يمكن الا ان يكون نفيا مباشرا وطبيعيا . والحال ان النفي المباشر والطبيعي ، بأوسع معاني الكلمة ، **هو الموت** . **المطلق** متصوَّر اذن الان وكأنه محتوم عليه ان يخضع للتعيين الموافق لمفهومه، وبالتالي ان يسير في الطريق التي تقود الى الانطفاء التدريجي والموت . ومن هنا كان تمجيد الالم وتعظيم الموت ، وبادىء ذي بدء موت الحسي في وجدان الشعوب ، على اعتبار ان موت كل ما يدخل في عداد الطبيعة يعتبر طورا ضروريا في حياة **المطلق** . لكن حتى يتمكن **المطلق** من تخطي طور الموت هذا ، فلا بد ان يكون قد وُلد ووُجد، لكنه بدل ان يبقى في طور اللاشيء بفعل الموت، يعاود قيامه في شكل اسمى، في شكل وحدة ايجابية . اذن فالموت لا يشكل هنا المدلول الشامل ، بل جانبا فقط من هذا المدلول ؛ ثم ان **المطلق** ذاته ، ان كان يعتبر محتما عليه الزوال في وجوده المباشر ، الانتقالي والعابر ، يبدو من جهة اخرى ، بفضل سيرورة النفي هذه ، وكأنه يرتد الى ذاته في حركة انبعاث تجعله ابديا وإلهيا في ذاته . وبالفعل ، ان للموت مدلولا مزدوجا : فهو يعني ، من جهة اولى ، الزوال المباشر لما هو طبيعي ؛ والموت ، من الجهة الثانية ، موت الطبيعي **وحده** ، ويعني بالتالي ولادة شيء اسمى ، شيء روحي ، متجرد من العنصر الطبيعي المحض ، لكن على نحو يؤلف معه طور الموت هذا جزءا لا يتجزأ من ماهية

الروح بالذات .

لهذا ـ وتلك هي النقطة الثانية التي ينبغي أن نلح عليها ـ لا يمكن من الان فصاعدا اعتبار الشكل الطبيعي ، في مظهره المباشر ووجوده الحسي ، مطابقا للمدلول المفروض فيه انه يعبر عنه ، اذ ان دلالة ما هو خارجي هي ان يفقد وجوده الواقعي ، وبعبارة اخرى ، ان يموت .

اخيرا ، وكنتيجة ثالثة للتطور الذي اعدنا رسم مساره ، ينتهي الصراع بين المدلول والشكل وغزارة الخيال ، هذا الصراع الذي تولدت عنه في الهند ابتكارات غرائبية **Fantastiques** . صحيح ان المدلول لما يتصوّر بعد بكل وضوحه وجلائه ، في وحدته النقية وفي استقلاله عن الواقع الموجود ، بحيث يقتدر على معارضة الشكل المقيض له أن يجسده عينيا ؛ لكن الشكل ، اي هذا الموضوع الخصوصي او ذاك ، المضخم تارة الى حد العظمة ، والمشوه طورا بخشونة وفظاظة ، وسواء امثل صورا حيوانية ام تشخيصات بشرية ام أحداثا ام اعمالا ، لا يعود يُعتبر من جهة مقابلة تعبيرا عن **المطلق** مطابقا له اكمل المطابقة . هذا التطابق الرديء في الهوية هو ما يكون قد تم تجاوزه ، حتى قبل ان يتحقق التحرر الكامل الذي تحدثنا عنه . فبدلا من المدلول والشكل ، يظهر التمثل الذي عرّفناه اعلاه بأنه رمزي بحصر المعنى . فمن جهة اولى يمكن لهذا التمثل ان يوكد من الان فصاعدا ذاته ، لان العنصر الداخلي وما هو متصوَّر كمدلول يوقف حركة ذهابه وايابه ونوسانه بين الاضمحلال في المواضيع الخارجية وبين الانكفاء والعودة الى عزلة التجريد ، ليبدأ بتوكيد ذاته في مواجهة الواقع الطبيعي . ومن الجهة الثانية ، وبالرغم من ان المدلول المتحرر على هذا النحو ينطوي ، في مضمونه ، على سالبية الطبيعي ، فان ما هو داخلي حقا يكون قد بدأ ليس الا بالانعتاق من الطبيعي الذي ما يزال يحتويه ، ولهذا لا يمكن

للوعي ان يدركه بعد في جلائه وكليته ، وذلك ما دام لما يتلبس بعد شكلا خارجيا .

ان السمة المميزة الاولى للفن الرمزي تكمن في وجود توافق بين المدلول ونمط التمثيل بحيث لا يكون الهدف من الاشكال الطبيعية والافعال الانسانية ، الخ ، ان تمثل ذاتها ، بما فيها من خصوصية وفردية ، ولا ان تعرض للوعي مباشرة الالهي المتضمن فيها : بل كل دورها ان تكون ، بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول موسع ، اشارة الى الالهي وتلميحا اليه . لهذا تشكل جدلية الحياة العامة ، التي تتضمن الولادة والنمو والموت والحياة ثانية بعد الموت ، مضمونا موائما من هذا المنظور للشكل الرمزي بحصر المعنى ، اذ اننا نلتقي في جميع ميادين حياة الطبيعة وحياة الروح ، او في جميعها تقريبا ، ظاهرات يرتكز وجودها الى هذه السيرورة ويمكن استخدامها كتمثيلات عينية لهذه المدلولات أو كإشارات وتلميحات اليها ، بحكم القربى الفعلية القائمة بين الحدين . افلا تولد النباتات من بذورها ، وتنتش ، وتنبت ، وتنمو ، وتزدهر ، وتثمر ثمارا لا تلبث بذورها ان تموت وتعطي بذورا جديدة ؟ كذلك فان الشمس خفيضة شتاء ، وترتفع ربيعا، لتبلغ سمتها صيفا وتنشر اعظم منافعها او تؤتي مفاعيلها الضارة، ثم تعود بعد ذلك الى الانخفاض . ومختلف أعمار الحياة ، من طفولة وشباب وكهولة وشيخوخة ، تمثل السيرورة عينها . ولمزيد من التخصيص تستخدم ايضا الاماكن النوعية ، كالنيل مثلا . وبفضل صلة القربى الوثيقة بين السمات الرئيسية لكلا العنصرين، وبالتالي بفضل توافق أكمل بين المداول وتعبيره ، تنحى جانبا الغرائبية الخالصة ، لتحل محلها تشكيلة واسعة من اشكال تصلح لان تكون رموزا مطابقة بقدر أو بآخر ، كما يحل التفكير الهادىء محل فوضى الطور السابق وجليته .

بيد أن التقارب بين المدلول والشكل، او بعبارة ادق اتحادهما الذي يشكل السمة المميزة لهذا الطور الجديد يختلف عن تطابق

الهوية الذي لاحظناه في طور بداية الفن ، وذلك من حيث ان التطابق ما عاد هذه المرة تطابقا مباشرا ، وانما هو **تطابق مستمد من الاختلاف** ؛ لا تطابق مسبق الوجود ، بل تطابق مفترض من الروح . وعلى هذا الاساس ، يبدأ الداخل بتوكيد استقلاله ووعي ذاته ؛ ويبحث عن عديله ، عن انعكاسه في الطبيعي الذي ، بدوره ، يجد انعكاسه في الحياة ومصائر الروح . ومن هذه الامكانية المتاحة للتعرف على احد العنصرين في الآخر وللاهتداء الى احد العنصرين في الآخر ، وللتعبير بواسطة الداخل ، الذي هو في متناول الحدس والخيال ، عن مدلول الاشكال الخارجية ، بالنظر الى الترابط الحميم بين الشكل والمدلول ، نقول : من هذه الامكانية تولد حاجة الى الفن لا تقاوم ، وتجد هذه الحاجة تلبيتها في الفن الرمزي ، وانما عندما يفوز الخارج بحريته ويمسي قادرا على عرض نفسه لتمثلنا مثلما هو في ماهيته بواسطة شكل واقعي ، علما بأن هذا التمثل يحتاج بدوره ، حتى يفهم المدلول ، الى ان يكون أمامه اثر فني خارجي ، نقول : عندئذ فقط يمكن ان تولد الحاجة الحقيقية الى الفن ، وعلى الاخص الفن التشكيلي . وعندئذ فقط يغدو من الضروري اعطاء الداخل شكلا خارجيا ، لا شكلا مسبق الوجود ومقبولا بهذه الصفة ، بل شكلا مخترعا ، مبتكرا من قبل الروح . هكذا يغدو الشكل نتاجا للنشاط الروحي . ويمثل الرمز شكلا معادا خلقه ، لكن هذا الشكل ، بدل ان يكون غاية في ذاته ، مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينيا ، ومن ثم هو تابع له .

من الممكن لنا وصف هذه العلاقة بين الشكل والمدلول بطريقة اخرى فنقول : ان المدلول هو الذي يقدم نقطة الانطلاق للوعي الذي يجدّ بدوره في اثر ظاهرات خارجية ملائمة بقدر او بآخر وصالحة للتعبير عن تمثلات عامة . لكن ليس هذا هو بدقة الطريق الذي يسلكه الفن الرمزي بحصر المعنى . فسمته المميزة

تكمن في انه لم يرتق بعد بما فيه الكفاية ليكون قادرا على تصور المدلولات بما هي كذلك ، بصرف النظر عن كل خارجية . لهذا يتخذ من الواقع العيني للطبيعة والروح نقطة انطلاقه ، ثـــم يوسّعه ويعزو اليه مدلولات كلية لا يتضمنها هذا الواقـــع الا جزئيا ، ويخلق في النهاية شكلا منبثقا عن الروح ، حتى اذا ما عرض هذا الشكل للحدس جعل الوعي يستشف تلك الكلية عبر هذا الواقع الخصوصي . ليس اذن للآثار الفنية بعد ، من حيث هي رمزية ، شكل مطابق للروح حقا ، هذا الروح الذي لا يعمل بعد بكامل الوضوح وملء الحرية ، لكنها على كل حال اشكـــال تنم عن ان الاختيار وقع عليها لا لتمثل ذاتها ، بل لتكون اشارات وإيماءات الى مدلولات أعمق واوسع . فما هو طبيعي وحســـي محض لا يمثل سوى ذاته ، لكن العمل الفني الرمزي . ســـواء امثل ظاهرات طبيعية ام وجوها انسانية ، يدلنا للحال على ان المقصود ليس هذه الظاهرات عينها ، بل شيء آخر . وان كان يمتّ اليها بصلة قربى وثيقة ولا سبيل الى فهمه بدونهـــا او خارجها . والحال انالتوافق بين الشكل العيني ومدلوله العام قد يتبدى على درجات عدة : فقد يكون تارة خارجيـــا بقدر او بآخر ، وبالتالي قليل الوضوح ، ولكن قد يكون تارة اخـــرى أعمق ، وذلك حين تشكل الكلية المرمزة جوهر الظاهرة العينية ، وهذا ما يسهل كثيرا فهم الرمز .

ان التعبير الاكثر تجريدا هو ، من هذا المنظور ، **العدد** الذي لا يجوز استخدامه ، بالنظر الى وضوح كنايته ، الا في الحالات التي يكون فيها للمدلول نفسه تعيين عددي . فالعددان سبعة واثنا عشر كثيرا ما يستخدمان في الهندسة المعمارية المصرية ، لان العدد سبعة هو عدد الكواكب ، والعدد اثني عشر هو عدد الاقمار او الاقدام التي ينبغي ان يرتفعها ماء النيـــل ليخصب البلاد . وعدد كهذا يعتبر مقدسا ، لانه يتدخل ، من حيث هو تعيين عددي ، في ظروف عنصرية فادحة الخطورة تتسلط على حيـــاة

الطبيعة بأسرها . اثنتا عشرة درجة ، سبعة اعمدة : هذه ايضا رموز . ورمزية الاعداد هذه نلفاها حتى في الميتولوجيات المتقدمة . واشغال هرقل الاثنا عشر ترمز ايضا على ما يبدو الى اشهر السنة ، على اعتبار ان هرقل بطل بشري منفرد من جهة اولى ، وله ، من الجهة الثانية ، مدلول رمز ذي صلة بالطبيعة ويشخص مسيرة الشمس .

وتقدم لنا الاشكال المكانية والمتاهات ، الخ ، امثلة على ترميزات اكثر عينية ، اذ هي ترمز الى مسار الكواكب ؛ كذلك فان للرقصات ، في تعقيداتها ، مدلولا دفينا ، على اعتبار ان الغاية منها الرمز الى حركات الاجسام العنصرية الكبرى .

وقد جرى اقتباس رموز اخرى من الاشكال الحيوانية ، وكذلك ، وعلى الاخص ، من الجسم البشري ، وهي اكمل الرموز ؛ فالجسم البشري ، كما سنرى ذلك لاحقا ، يبدو ذا شكل اسمى واكثر مطابقة : اذ عند هذه الدرجة تحديدا يبدأ الروح ، بصفة عامة ، بالانعتاق من إسار الطبيعي ليفوز بوجود مستقل .

ذلك هو المفهوم العامللرمز بحصر المعنى، وتلك هي الضرورات التي تنفرض على الفن قصد تمثيله . لكن اذا اردنا ان نمحص جيدا التصورات الاكثر عيانية التي ترجح كفتها ما عداها في هذه المرحلة ، فعلينا ان نغادر ارض الشرق ، حيث عاينا اول نزول للروح ، لنيمم شطر الغرب .

واول ما يصادفنا هنا رمز عام ، رمز العنقاء التي تحرق نفسها بنفسها وتخرج مجددة الشباب مناللهب والرماد . ويروي هيرودوتس (الكتاب الثاني ، ٧٣) انه راى صورا على الاقل لهذا الطائر في مصر ، وهذا البلد هو في الحقيقة مركز الفن الرمزي . لكن قبل الشروع بتمحيص معمق للفن المصري ، نستطيع ان نستذكر بعض اساطير اخرى تؤلف ما يشبه المدخل الى تلك

الرمزية المكتملة الانشاء في تفاصيلها كافة . اخص بالذكر هنا الاساطير المتعلقة بادونيس وموته ، وبعويل افروديت وندبها بهذه المناسبة ، وبالطقوس الجنائزية ، الخ ، وهي كلها اساطير رات النور على الساحل السوري . وعبادة قيبليا (١٥) لدى الفريجيين (١٦) لها المدلول نفسه ، وصداها يتردد في اساطير كاستور وبولوكس (١٧) وقيريسيا (١٨) وبروسربين (١٩) .

ان مدلول هذه الاساطير يقدمه آن السالبية الذي سبق لنا الكلام عنه ، اي آن الموت وما يندرج في عداد الطبيعة ؛ وهذا الآن ، من حيث هو مطلق ، متضمن في الالهي . ومن هنا كانت الطقوس الجنائزية التي تصاحب موت الاله ، والعويل الذي يمزق القلوب بنتيجة هذه الخسارة التي لا تلبث ان يتم التعويض عنها بالبعث ، بالتجدد الذي يحتفى به باحتفالات صاخبة . وهذا المدلول العام له تعيين طبيعي واضح دقيق . ففي الشتاء تفقد الشمس قوتها ، لكنها تستعيدها في الربيع ، حين تسترد الطبيعة شبابها : موت الطبيعة وبعثها . اذن فالالهي ، المشخص في شكل أحداث بشرية ، يتلقى هنا مدلوله من حياة الطبيعة

---

١٥ ـ قيبيليا : إلهة للخصب امتدت عبادتها من آسيا الصغرى الى العالم الافريقي ـ الروماني في القرن الثالث ق.م ، وترافقت بطقوس تهتك وفجور. «م»

١٦ ـ الفريجيون : سكان فريجيا ، وهي مقاطعة تقع الى الشمال الغربي من آسيا الصغرى ، وقد اشتهرت بعبادة قيبيليا ، وتعاقب عليها غزاة كثر ، ومنهم الفرس والرومان . «م»

١٧ ـ كاستور وبولوكس : من أبطال الميتولوجيا الافريقية ، ابنا زفس وليدا ، وشقيقا هيلانة وكليمنسترا ، انتقلا الى السماء وشكلا برج الجوزاء. «م»

١٨ ـ قيريسيا : إلهة الزراعة عند اللاتين . «م»

١٩ ـ بروسربين : إلهة الزراعة عند الرومان : وملكة العالم السفلي ، وابنة جوبيتر وقيريسيا ، اختطفها بلوتون ، اله الاموات ، وصارت زوجة له. «م»

التي ترمز ، من جهة اخرى ، الى ماهوية السالب الروحـــــي والطبيعي .

لكن في مصر تحديدا ينبغي ان نبحث عن اكمل مثال لنمـط التعبير الرمزي ، وهذا ان من وجهة نظر المضمون ام من زاويـة الشكل . فمصر هي بلد الرموز ، وهذه الرموز تطرح ، من دون ان تحلها ، المعضلات ذات الصلة بانكشاف الروح لذاته وفـك الروح لألغازه بذاته . المعضلات تبقى بلا حلول ، والحل الـذي نقترحه **نحن** لا يعدو النظر الى الغاز الفن المصري وآثاره الرمزية على انها معضلة لم يجد لها المصريون انفسهـم حلا . وبما ان الروح ، بسلوكه هذا المسلك ، يكون ما يزال يلوب هنا على ذاته في الخارجية ، كيما يفلت من إسارها في طور لاحق ، وبما انه يعمل بلا كلل على اعطاء ماهيته ظاهرا منظورا بواسطة ظاهـرات طبيعية ، وعلى صوغ هذه الظاهرات وتشكيلها حتى يجعل منها مواضيع برسم الحدس ، لا برسم الفكر ، ففي مقدورنا ان نقول ان المصريين هم ، من بين سائر الشعوب التي درسناها حتـى الان ، الشعب الفنان الاسمى موهبة . غير ان اعمالهم الفنية تبقى غامضة وخرساء ، جامدة وبلا صدى ، لان الروح لما يجد فيها بعد تجسده الحقيقي ولا يعرف بعد لغة الروح الواضحة الدقيقة. والسمة المميزة لمصر هي هذه الحاجة غير المباة ، لكن التي تسعى الى اشباعها في صمت ، والى توكيد ذاتها من خلال الفن ، الى تظهير الداخل ، الى وعي حياتها الداخلية ، من حيث هي داخلية، بواسطة اشكال خارجية مناسبة . وشعب هذا البلد الفريد لم يكن شعبا من الزراع فحسب ، بل شعبا من البناة ايضا ، شعبا قلب الارض عاليها سافلها ، وحفر اقنية وبحيرات ، ولم ينشىء، مدفوعا بغريزة الفن ، اروع الانشاءات واعجبها فحسب ، بـل شاد ايضا في اعماق الارض مباني لا تقل عظمة ، ذات احجام هائلة . ولقد كان الشاغل الاول لهذا الشعب والنشاط الرئيسي

لامرائه ، كما روى هيرودوتس ، بناء نصب مـــن هذا النوع . صحيح ان النصب التي شادها الهندوس ذات احجام هائلة هي الاخرى ، لكنها لا تضاهي النصب المصرية في لاتناهي تنوعها .

وفيما يتعلق بخصائص تصور المصريين الفني ، هاكم مـــا نلاحظه هنا لاول مرة .

- ١ -

افكار حول الموت وتمثل الموتى . الاهرام .

ان الداخلية ، من حيث تعارضها مع المباشرية الخارجية، هي موضوع المعتقدات الراسخة ومصدرها . لكن هذه الداخليـــة متصوَّرة بصفتها نفي الحياة ، بصفتها الموت ؛ وهذه النفيية لا تشبه في شيء النفيية المجردة الممثلة بما هو شرير وفان والتي بها يعارض اهريمان ارمزد : وانما هي نفيية ذات شكل عيني .

يرتفع الهندوسي بنفسه الى مستوى التجريد الاكثر خواء وسالبية ازاء كل ما هو عيني . ومثل هذا التماهي مع برهما لا مجال له في مصر ، وانما للامنظور عند المصريين مدلول اعمق ، فما هو ميت يستعير مضمونه مما هو حي ؛ وهذا المضمون ، وان سلخ عن وجوده المباشر ، عن الحياة ، يبقى على صلة بهـــذه الاخيرة ويظل متلبسا هذا الشكل العيني والمستقل . معروف ان المصريين كانوا يحنطون ويعبدون (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ، ٨٦ ــ ٩٠) كلابا وقططا ونموسا ونسورا ودببة وذئابا (هيرودوتس، الكتاب الثاني ، ٦٧) ، وعلى الاخص بشرا متوفين . ولا يكـــون تكريم الاموات بقبر جميل ، بل بصيانة الجثمان الى ما لانهاية .

غير ان المصريين ما كانوا يكتفون بهذا الايمان بالديمومة المباشرة

والطبيعية للاموات . فما يحفظ ويصان طبيعيا يظل موجـودا ايضا في **التمثل** باعتباره شيئا ذا ديمومة . يقول هيرودوتس عن المصريين انهم كانوا اول من قال بخلود نفس الانسان . وكانوا اول من استشف حل مشكلة العلاقات بين الطبيعي والروحي واقر بنوع من الاستقلال لما ليس هو طبيعيا محضا. وكان خلود النفس عندهم قرين حرية الروح ، اذ كانوا يتصورون الانا منعتقا من الوجود الطبيعي ومرتكزا الى ذاته ؛ والحال ان وعي الذات هو مبدا الحرية . صحيح انه من الغلو ان نزعم ان المصريين توصلوا الى كامل تصور حرية الروح ، وانه لا يجوز لنا ان نحكم على معتقداتهم في هذا المجال على ضوء تصورنا نحن لخلود النفس . ولكنهم كانوا راسخي الاقتناع على كل حال بديمومة اولئك الذين فارقوا الحياة ، ديمومتهم الخارجية وديمومتهم في تمثل الباقين على قيد الحياة على حد سواء ، وبذلك مهدوا الطريق امام تحرر الوعي ، وان لم يفلحوا في تخطي عتبة مملكة الحرية. وحين توسع هذا التصور اضحى تصورا لمملكة اموات مستقلة عن الواقع المباشر ومعارضة للحاضر العيني والمنظور . وفي مملكة اللامنظور هذه ينعقد نصاب محكمة الاموات ، برئاسة اوزيريس وباسم امنتحس . لكن المحكمة عينها موجودة في الدنيا ، حيث يصدر الباقون على قيد الحياة احكاما على الاموات ، وحيث يمكن ان يحضر كل رعية ليوجه اتهامات الى ملك متوفى .

اما الشكل **الرمزي** لهذه التمثلات ، فنجده في المنجزات الرئيسية لفن العمارة المصري . فقد كانت هذه العمارة مزدوجة: تحت الارض وفي الهواء الطلق . فتحت الارض كانت تشق متاهات ، وانفاق عميقة ، وممرات طويلة يستغرق السير فيها نصف ساعة ، وقاعات ذات جدران مغطاة بالرسوم الهيروغليفية، وكل ذلك منفذ بفائق العناية والدقة ؛ اما فوق الارض فالابنية مدهشة ، واهمها الاهرام . ولقد دارت على مدى قرون مناقشات

بصدد مدلول هذه الاهرام وغرضها ، والفرضيات في هذا المجال لا تحصى ، لكن قد ثبت اليوم على نحو قاطع على ما يبدو ان الغرض منها كان ان تكون بمثابة مسوَّرات لقبور الملوك او الحيوانات المقدسة ، كقبر ابيس مثلا ، او قبور القطط والطيور المعروفة باسم ابي منجل ، الخ . وتقدم لنا الاهرام ، على اساس هذا الفهم ، صورة الفن الرمزي في مطلق بساطته ؛ فهي عبارة عن بلورات هائلة الحجم ، اشكال خارجية خلقها الفن لتحمي شيئا ما داخليا ، وعلى نحو يوحي الينا حقا بانها ما وجدت الا لتسوير هذا الداخلي الذي تجرد من الطبيعي المحض الذي كان فيه . لكن مملكة الموت واللامنظور هذه ، التي تشكل مدلول الاهرام ، لا تعرض لنا بعد سوى مظهر واحد ، المظهر **الشكلي** للمضمون الفني حقا ، مضمون الانفصال عن الحياة العينية والمنظورة ؛ هذه المملكة هي كمملكة **هادس** [٢٠] ، لكن ما هي بعد بمملكة يسري في أوصالها تيار حي ؛ ما هي بعد بمملكة الروح الحر والحي ، وان ارتقت الى ما فوق الحسي .

لهذا فان الشكل الذي يؤوي هذه الداخلية يبقى ، بالقياس الى مضمونها المحدَّد ، محض غلاف خارجي .

هذا الغلاف الخارجي ، الذي وجد ليؤوي داخليا لامنظورا ، هو ما تمثله الاهرام .

٢٠ ــ هادس : إله الاموات والعالم السفلي عند الاغريق . «م»

- ٢ -

عبادات الحيوانات
واقنعة الحيوانات

تحت ضغط الحاجة الى تجسيد الداخلي عينيا بأشكـــال خارجية ومنظورة ، انتهى الامر بالمصريين الى عبادة الهة حيوانية حية من ثيران وقطط ، الخ . فالحي يتفوق على اللاعضـــوي الخارجي ، لان العضوية الحية تتضمن داخلا ، ان يكن له شكله الخارجي الذي هو مجرد علامة وإشارة ، فانه يبقى على كل حال داخليا ، ومحفوفا بالتالي بالسر . على هذا النحو يتحتم علينا ان نفسر عبادة الحيوانات باعتبارها تصورا لداخل غامض سري له ، من حيث هو حي ، سلطان على كل ما هو خارجي محض . ونحن ننفر بلا شك من اعتبار بعض الحيوانات كالقطط او الكـــلاب مقدسة ، اي اننا لا نستطيب ان نعزو اليها صفة لا يستأهلها ، بحسب تصوراتنا ، سوى الروح . وهذه العبادة ليست رمزية من قريب او بعيد ، ما دام المعبود الالهي حيوانا واقعيا وحيا ، كأبيس مثلا . لكن المصريين استخدموا ايضا الشكل الحيوانـــي استخداما رمزيا ، اي ليس لقيمته الذاتية ، بل كتعبير عن شيء اعم . وهذا ما يشهد عليه بمنتهى السذاجة استعمال اقنعـــة حيوانات ، وعلى الاخص في تصاوير عمليات التحنيـــط ، اذ نشاهد الاشخاص المكلفين بفتح الجثث وبانتزاع الاحشاء ، الخ ، مقنعين باقنعة حيوانات . وليس من العسير علينا ان ندرك ان راس الحيوان يستخدم فـي هذه المناسبات لا لذاته ، بل لتمثيل مدلول عام مستقل عن الموضوع . وفي حالات اخرى ، يقـــرن الشكل الحيواني بوجه انساني ؛ وهكذا نشاهد ، مثلا ، وجوها انسانية على راس اسد ، وكان المصريون يتصورون انها وجـوه مينرفا ؛ كما نشاهد رؤوس صقور ورؤوس امون وقد جهزت

بقرون ، الخ. والمدلول الرمزي لجميع هذه الوجوه صريح واضح. كذلك فان كتابة المصريين الهيروغليفية رمزية الى حد كبير : إما لانها تريد ان توحي بالمدلول بتصويرها لاشياء واقعية لا لذاتها ، وانما لارتباطها مع عموميات اخرى ، وإما (وهذا في غالب الاحوال) لانها تمثل كل حرف ، في عناصرها المسماة بالصوتية ، بشيء يصدر حرفه الاول ، في اللغة المنطوقة ، صوتا هو عين الصوت المرام التعبير عنه .

- ٣ -

الرمزية الكاملة :
ممنون ، ايزيس واوزيريس ، ابو الهول

كل وجه في مصر هو ، بصفة عامة ، رمز او رسم هيروغليفي ، ليس له بحد ذاته مدلوله ، بل هو يدل على شيء آخر يمتّ اليه بصلة قربى . بيد ان الرموز الحقيقية هي تلك التي تكون فيها هذه الصلات عميقة فعلا . وسوف نذكر بعض امثلة نختارها من بين اكثرها تواترا .

ان كانت الخرافة المصرية تشتبه ، من جهة اولى ، في وجود داخلية سرية غامضة في الشكل الحيواني ، فانها تمثل ، من الجهة الثانية ، الوجه الانساني على نحو تلبث معه ذاتيته الداخلية بحصر المعنى في خارجه من دون أن يتهيأ لها بعد ان تتفتح لتصل الى الجمال الحر . ورائعة حقا من هذا المنظور تماثيل ممنون(٢١)

---

٢١ ـ ممنون : اسم بطل افريقي ، ملك الاحباش الذي قدم لنجدة طروادة ولاقى حتفه على يد آخيل . وقد ذهب بعضهم مؤخرا الى ان احد التمثالين الضخمين لامينوفيس الثالث في طيبة انما يعود في الواقع الى ممنون . وثمة اسطورة تقول انه كلما ضربت أشعة الشمس تمثاله ، اصدر اصواتا متناغمة . «م»

الضخمة التي تمثله وهو منكمش على ذاته ، وذراعاه مضمومتان الى جسمه ، وساقاه متلاصقتان ؛ بلا حراك وبلا حياة ، في قبالة الشمس حتى يتلقى نورها ليمسه ويحييه ويجعله يرن . ويؤكد هيرودوتس ان تماثيل ممنون تصدر اصواتا عند شروق الشمس . وقد مارى في صحة هذه الواقعة مراقبون متشككون، لكن اكد من جديد صحتها فرنسيون وانكليز في الآونة الاخيرة ، واذا ما افترضنا بان هذه الاصوات لا تصدر عن جهاز خاص ، امكن لنا ان نفسر هذا التصويت بالمقارنة مع الطقطقة التي تحدثها بعض الجمادات عندما تغطس في الماء : وعليه نستطيع القول بأن الاصوات التي تصدرها هذه التماثيل الحجرية مصدرها الصدوع التي تنفتح وتنغلق تحت تأثير الندى وبرودة الصباح ثم السخونة التي تعقبها بفعل اشعة الشمس الاولى . لكن هذه التماثيل الضخمة تعني ، من حيث هي رموز ، ان النفس الروحية لا تكمن بملء الحرية فيها ، كما تعني انها ، كتماثيل ، لا تتلقى الحياة من داخليتها ، مصدر الاعتدال والجمال ، بل تحتاج الى النور الخارجي كيما يترجع صدى نفسها . وبالمقابل يرن صوت الانسان تحت تأثير احساسات خاصة به ، بفعل الروح الذي فيه ، دونما دافع خارجي ؛ ورسالة الفن في هذه الحال ، وبصفة عامة ، هي اطلاق الحرية للداخلي كيما يعطي نفسه الشكل الاكثر مطابقة . لكن داخل الوجه الانساني في مصر ما يزال بلا صوت ، وهو ينتظر الطبيعة لتدب الحياة فيه .

ومن التمثيلات الرمزية الاخرى تمثيل اوزيريس وايزيس. فأوزيريس يحبل به ، ثم يولد ، ثم يقتله إعصار ، لكن ايزيس تجدّ في البحث عن عظامه المتناثرة ، وتعثر عليها ، وتجمعها ، وتدفنها . والمدلول الاول لهذه القصة طبيعي صرف . وبالفعل يمثل اوزيريس ، من جهة اولى ، الشمس التي ترمز قصته الى دورتها السنوية ، ومن الجهة الثانية يرمز الى ارتفاع النيل وانخفاضه ، النيل الذي تروي مياهه وتخصب مصر بكاملها .

والحال انه تمر على مصر اعوام لا يهطل فيها مطر ، فلا تـــروى الارض في مثل تلك السنين الا بفيضانات النيل . ففي الشتـــاء يجري النيل على سرير ضحل العمق ، لكنه يأخذ بالارتفاع ابتداء من منقلب الصيف ، ويظل يوالي ارتفاعه طوال مئة يوم ، ويفيض عن ضفتيه ، ويتدفق على الاراضي المجـــــاورة (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ، ١٩) . واخيرا ، وبفعل الحرارة ورياح الصحراء الساخنة ، يتبخر الماء ويرتد النهر الى سريره . ويصير فـــي الامكان عندئذ زراعة الارض بلا جهد . ويغطي وجه الارض نبات ازهر ، وينتعش كل شيء وينضج . وما الشمس والنيل ، أفولهما ونهوضهما ، سوى القوى الطبيعية للارض المصرية التي يجسدها المصري عينيا في وجهي اوزيريس وايزيس الرمزيين . وبهـــذا يرتبط ايضا التمثيل الرمزي للحيوانات بدلالة كل قسم مـــن اقسام السنة ، مثلما ينطابق عدد الاثني عشر إلها مع عـــدد الشهور . بيد ان اوزيريس يشخص ، من الجهـــة الاخرى ، العنصر **البشري** : فهو الذي خلق الزراعة ، وفـــرز الحقول ، وأسس الملكية والقوانين ؛ ولاتردد هذه لا سبغت عليه صفـــة القداسة ، وشملت عبادته نشاطاته الروحية المحض انسانية ، الوثيقة الصلة بالاخلاق والقانون . كذلك فانه قاضي الاموات ، وهذا ما يجلله بمدلول مستقل تماما عن الحياة المحض طبيعية ، وبفضل هذا المدلول تبدا بالتلاشي الصفة الرمزية التي كان يمكن أن تكون له ، على اعتبار ان الداخلي والروحي هما اللذان يغدوان هنا مضمون الوجه الانســاني الذي يشرع بإظهار داخليته من خلال الشكل الخارجي الذي تتلبسه . بيد ان هذا التطور الروحـــي يتخذ بدوره مضمونا له حياة الطبيعة الخارجية التـــي يمثلهـا بطريقة خارجية ايضا : هياكل ذات عدد محدد من السلالـــم والدرجات والاعمدة ، ومتاهات مع انفاقها وعطفاتها وقاعاتها . هكذا يمثل اوزيريس ، في شتى آناء تطوره وتحولاته ، الحياة الطبيعية والحياة الروحية على حد سواء ؛ وان تكن وجوهه ترمز

الى عناصر الطبيعة ، فان التغيرات المميزة لحياة الطبيعة ترمز بدورها الى النشاطات الروحية وتحولاتها . ولهذه الاسباب ، لا يبقى الوجه الانساني هنا مجرد تشخيص ، شانه في الاطوار السابقة ، وذلك لان الطبيعي ، ان بدا من جهة اولى وكانه هو مدلول ذاته ، يغدو من الجهة الثانية رمز الروح ويلعب ، بصفة عامة ، دورا ثانويا وتابعا في كل مرة يسعى فيها الداخل الى التعبير عن نفسه بالخارج . ويتلقى الوجه الانساني ، بحكم ذلك، تشكيلا مغايرا تماما ، ويظهر ميلا الى التوجه نحو الداخلي والروحي ، وهذا على الرغم من ان الجهود المبذولة في هذا السبيل لما تفض بعد الى الهدف المنشود الذي هو حرية الروحي في ذاته . لهذا يظهر الوجه الانساني هنا محروما من الحرية ومن صفو الوضوح ، ضخما ، وقورا ، متحجرا ، متلاصق الذراعين والراس بباقي الجسم ، بلا رشاقة وحركة حية . والى ديداليس (٢٢) وحده تعزى مأثرة تحرير الذراعين والساقين واضفاء الحركة على الجسم .

بفضل هذا الترميز المتبادل تشكل رمزية المصريين سلسلة من رموز مترابطة بحيث ان ما يتجلى لمرة كمدلول لا يلبث ان يستخدم كرمز في مضمار مجاور . وترابط الرموز هذا ، الذي يتحول فيه المدلول الى شكل والشكل الى مدلول بالتناوب ، والذي يتصف بالغنى بالاشارات والايماءات من كل نوع وضرب ، والذي يقترب بحكم ذلك من الذاتية الداخلية ، القادرة وحدها على تبديل وجهتها ، اقول : ان ترابط الرموز هذا هو ما يعطي تلك التمثيلات تفوقها ، بالرغم من ان مدلولاتها المتعددة تجعل

---

٢٢ ـ ديداليس : معماري اغريقي ميتولوجي ، بنى متاهة كريت التي حبس فيها المينوتور . وقد سجن فيها هو نفسه بامر من الملك مينوس ، لكنه افلت منها باصطناعه لنفسه جناحين من الريش والشمع . «م»

تفسيرها صعبا .

صحيح ان المحاولات القائمة على قدم وساق في ايامنا هذه لفك الغاز تلك المدلولات لا تخلو من شطط وغلو في كثرة من الاحيان ، ولعل المدلولات التي كان المصريون يضعونها في آثارهم كانت اكثر وضوحا بكثير بالنسبة اليهم مما تبدو لنا . لكن لا مرية مع ذلك ، كما تقدم بنا القول ، في ان رموزهم تحتوي على الشيء الكثير ضمنا ، وعلى الشيء القليل جهارا . فهي في نظرنا أشغال جرى تصميمها وتنفيذها بغية الوصول الى مزيد من فهم الذات ؛ لكنها بقيت في منتصف الطريق الى هذا الهدف . وهذا ما يجعلنا نقول ان الآثار الفنية المصرية تحتوي على الغاز غير قابلة للفك لا بالنسبة الينا فحسب ، بل كذلك ، وجزئيا على الاقل ، بالنسبة الى اولئك الذين خلقوها .

الآثار الفنية المصرية ، برمزيتها الغامضة ، الغاز اذن . بل هي اللغز الموضوعي . ومن الممكن ان يرمز اليها هي نفسها بابي الهول الذي هو رمز الرمزية . ففي مصر اعداد لا تقع تحت حصر من آباء الهول ، يصطف بعضها الى جانب بعض بالمئات ، وقد قدّت من صخر أصم ، وصقلت وغطيت بالنقوش الهيروغليفية ؛ واحجامها ، وعلى الاخص بالمقربة من القاهرة ، هائلة حتى ان مخالب الاسد المجهزة بها تصل وحدها الى علو قامة انسان . انها اجسام حيوانات راقدة ، قسمها العلوي ذو شكل بشري ، يعلوه احيانا راس كبش ، ولكن في اغلب الاحيان راس امراة . ويتراءى لنا ازاءها انالروح الانساني يريد الافلات من إسار القوة الوحشية الغاشمة البليدة ، من دون ان يفلح في الفوز بحريته كاملة وبحركيته تامة ، ومن دون ان ينجح في قطع جميع الاواصر التي لا تزال تربطه بما ليس هو وتشد وثاقه اليه . هذا التطلع الى الروحية الواعية التي تعقل ذاتها ، لا في الواقع الوحيد الموائم لها ، بل في شيء يمتّ اليها بصلة قربى ، هذا ان لم يكن غريبا عنها كل الغربة ، اقول: ان هذا التطلع هو ما يؤلف ماهية الرمزية

التي ، اذا ما وصلت الى هذه الدرجة ، جعلت من الرمز لغزا .

لهذا يظهر ابو الهول في الاسطورة الاغريقية حيث يمكن تاويله ، هنا ايضا ، رمزيا ، بوصفه الوحش الذي يطرح الغازا . ومعلوم هو السؤال اللغز الذي طرحه : ما هو الحيوان الذي يسير صباحا على اربع قوائم ، وظهرا على اثنين ، ومساء على ثلاث ؟ وقد وجد اوديب حل هذا اللغز بقوله انه الانسان ، ورمى بابي الهول الى اسفل الصخرة الشاهقة . وحل الرمز لا يمكن الوصول اليه الا اذا عزي اليه المدلول الذي يستمد قيمته من ذاته والذي يذكّر به النقش الاغريقي المشهور الانسان : اعرف نفسك بنفسك . معرفة لا سبيل الى الفوز بها غير سبيل الروح . وما يجعل الوعي نيّرا انما هو الجلاء الذي يتيح لمضمونه العيني ان يشف عن ذاته من خلال شكل لا ينتمي الا اليه ، ولا غاية له الا الإبانة عنه ، ولا غرض له الا التعبير عنه ، دون التعبير عن اي مضمون سواه .

الفصل الثاني

رمزية الجليل

ليس من سبيل الى الوصول الى جلاء الروح الذي يقبس من ذاته عناصر شكله المطابق ـ الذي يؤلف تحقيقه هدف الفن الرمزي ـ سوى وعي المدلول في ذاته ، بمعزل عن عالم الظاهرات . ولأن المجوس ما استطاعوا انجاز هذا الانفصال بين الشكل والمضمون بقوا شعبا بلا فن ؛ ولأن الهندوس ما استطاعوا حل التناقض بين الانفصال والوحدة ، رغم انه ضروري ، كان الفن الذي انتهوا اليه فنا غرائبي الرمزية ؛ ولأن المصريين لم يتوصلوا الى الاعتراف الحر والصريح بالداخلية ، او بالدال المتحرر من الظاهر والظاهراتي ، جاءت رمزيتهم رمزية ملغزة وغامضة .

في **الجليل** تحديدا ينبغي ان نبحث عن الانفصال الصريح الاول بين الموجود ـ في ـ ذاته ـ وللذاته وبين الحاضر الحسي، وبعبارة اخرى الفردي الاختباري والخارجي ؛ في الجليل الذي يرفع **المطلق** الى ما فوق الوجودات المباشرة كافة ويحقق على هذا النحو تحررا ، مجردا في البدء ، يكون بمثابة الاساس للروحي. وان يكن المدلول المضفى عليه شكل جليل لما يتصور بعد كروحية عينية ، فانه يعد في الوقت نفسه انه هو الداخلية الموجودة في ذاتها والمرتكزة الى ذاتها والعاجزة ، بحكم طبيعتها ، عن الوصول الى تعبيرها الحقيقي في تظاهرات متناهية .

لقد ميز كانط تمييزا مفيدا للغاية بين الجليل والجميل ، وما قاله في **نقد ملكة الحكم** (الفقرة ٢٠ وما يليها) ما يزال يحتفظ باهميته ، رغم كل اسهابه وإطنابه ورغم اختزاله التعيينات كافة الى ما هو ذاتي : اي الى ملكات النفس والمخيلة والعقل ، الخ . هذا الاختزال لا يمكن ، بموجب مبدئه العام ، ان يعتبر مسوغا الا من زاوية معينة : فعلى اعتبار ان كانط كان يضع نصب عينيه على الدوام الجليل في الطبيعة ، وجدناه يقول بالفعل ، وبصريح العبارة : ان الجليل ليس ملازما لاي موضوع من مواضيع الطبيعة ، بل هو موجود في نفسنا ، بمعنى اننا نستطيع ان نصل الى وعي تفوقنا على الطبيعة في داخلنا وخارجنا . انطلاقا من هذا يقول كانط ان «الجليل بحصر المعنى لا يمكن ان يكون ملازما لاي شكل حسي ، بل يطابق فقط افكار عقلنا التي تصاب بنوع من التنشيط وتستجيب لنداء النفس ، رغم استحالة تمثيلها الحسي المطابق وبسبب هذا اللاتطابق الذي يتم تمثيلها به» (**نقد ملكة الحكم** ، الطبعة ٣ ، ص ٧٧) . ان الجليل بوجه عام هو مجهود للتعبير عن اللامتناهي ، مجهود لا يلقى في عالم الظاهرات اي موضوع يكون اهلا لتمثيله . واللامتناهي ، بحكم من انه مجرد عن مجمل العالم الموضوعي ومتحول الى داخلي ،

يبقى ، من حيث هو لامتناه ، غير قابل للتعبير عنه ومنيعا دون اي تعبير عنه بواسطة المتناهي .

ان المضمون الجديد الذي يتلقاه ، على هذا النحو ، المدلول يتيح لهذا الاخير ان يصير **هو الواحد** الجوهري الذي يعارض كلية العالم الظاهراني ، **الواحد** الذي لا وجود له ، وهو الفكر المحض، الا بالنسبة الى الفكر المحض . لهذا لا يعود في مستطاع هذا الجوهر ان يجد شكله في العالم الخارجي ، وهذا ما يؤدي الى زوال الطابع الرمزي . لكن لو اردنا مع ذلك ان نعطي عن هذا الجوهر تمثيلا منظورا ، لما امكننا ان نفعل ذلك الا اذا تصورناه انه هو القوة المحركة للاشياء طرا ، هذه الاشياء التي بها وفيها يتكشف ويتبدى للعيان ، والتي معها يعقد بالتالي أواصر علاقات ايجابية . لكن ما ينبغي التعبير عنه هو واقع تعالي هذا الجوهر على الظاهرات الافرادية ، كما على مجملها ، الامر الذي لا يمكن ان تكون عاقبته سوى تحول العلاقة الايجابية الى علاقة سلبية تستلزم تطهر الجوهر من كل ما هو ظاهراتي وخصوصي ، وبالتالي من كل ما هو غير مطابق له ومن كل ما هو قابل للتلاشي والاضمحلال بالنسبة اليه .

هكذا نجدنا في مواجهة اشكال قيد التدمير من قبل عين المضمون الذي تعبر عنه ، بحيث ان التعبير عن المضمون يعني في الوقت نفسه فناء التعبير . ذلك هو ما يميز **الجليل** ؛ وعليه ، وبدلا من ان نرى فيه ، مع كانط ، حسا ذاتيا منوطا بأفكار العقل، ينبغي ان نتصوره بالاحرى من حيث ان مصدره كامن في المدلول المطلوب تمثيله ، نعني الجوهر الواحد والمطلق .

اما المعيار الذي سنعتمده لتقسيم الفن الجليل فسنقبسه من العلاقة المزدوجة ، التي وصفناها للتو : بين الجوهر من حيث هو مدلول وبين عالم الظاهرات .

ان الشيء المشترك بين هذين الضربين من العلاقات، الايجابي والسلبي ، يكمن في تسامي الجوهر فوق الظاهرات الخصوصية

التي يفترض فيها ان تستخدم في تمثيله ، بالرغم من انه لا يمكن التعبير عن هذا الجوهر إلا بالظاهراتي ، على اعتبار انه ، من حيث هو جوهر وماهوية ، مجرد من كل شكل ، وبالتالي منيع على الحدس العيني .

لقد وجد اول تصور ايجابي للجليل تعبيره في الفن الحلولي (١) ، كما يظهر إما في الهند ، وإما في زمن لاحق لدى الشعراء الاحرار والمتصوفين في فارس المسلمة ، وإما بمزيد من عمق الفكر والشعور ، في الغرب المسيحي .

في هذا الطور يتم تصور الجوهر ، طبقا لتعيينه العام ، على انه محايث لجميع أعراضه المخلوقة ، ولكن من دون ان يختزل دورها مع ذلك الى مجرد خدم **للمطلق** او مجرد زخرفة لا غرض لها غير ابراز عظمته . بل تكون لها ايجابيتها بفضل الجوهر المحايث لها، وهذا بالرغم من ان كل خصوصية لا وظيفة لها سوى تمثيل **الواحد والالهي** الذي هي انبثاق له . وهكذا فان الشاعر الذي لا يرى ولا يعجبه من الاشياء طرا سوى هذا **الواحد** ، الذي يفنى فيه هو نفسه مع كل ما يحيط به ، يكون قادرا على ان يقيم مع الجوهر ، الذي به يربط كل شيء ، علاقة ايجابية .

في جلال الشعر العبري تحديدا نلقى مدائح **سالبة** لقدرة الله **الأحد** وعظمته . فهذا الشعر يلغي محايثة **المطلق** الايجابية في الاشياء المخلوقة ، ويرى في الجوهر **الواحد** بما هو كذلك رب العالم وسيده ، بالتعارض مع سائر المخلوقات التي تعتبر ، بالقياس الى الله ، مجردة من كل قدرة وزائلة فانية . أما من

---

١ ـ الحلولية Panthéisme : مذهب القائلين بوحدة الوجود : بوحدة الله والطبيعة ، وبأن الكون المادي والانسان ما هما الا مظهران للذات الالهية . «م»

حيث تمثيل قدرة **الواحد** وحكمته بمواضيع طبيعية او بمصائر بشرية متناهية ، فلسنا نجد هنا ذلك التشويه المفرط ، المغالى فيه الى حد البشاعة ، الذي يميز الفن الهندوسي ، بل ان جلال الله معبر عنه على نحو يبدو معه كل ما هو موجود ، بكل ألقه وسطوعه وعظمته وروعته ، وكأنه جملة من اعراض ثانوية وظواهر عابرة بالمقارنة مع ماهية الله وثباته .

- ١ -

حلولية الفن

حين نستخدم كلمة **حلولية** ، نعرض انفسنا اليوم لضروب شتى من سوء الفهم . وبالفعل ، حين نتحدث من جهة اولى عن «الكل» ، نقصد ان نشير بهذه الكلمة الى الاشياء طرا ، ناظرين الى كل شيء منها في فرديته الاختبارية : فحين نتكلم عن علبة ، على سبيل المثال ، يكون مقصودنا العلبة الفلانية ، بلونها الفلاني ، وبحجمها الفلاني او شكلها الفلاني ، ووزنها الفلاني ، الخ ؛ كذلك الحال عندما نتكلم عن بيت ، عن كتاب ، عن حيوان ، عن طاولة ، عن كرسي ، عن غيمة ، الخ . اذن حين يزعم بعض اللاهوتيين المعاصرين ان الفلسفة تنزل «الكل» منزلة الله ، فان بطلان هذا الاتهام لا يعتم ان ينكشف على ضوء ما قلناه للتو بصدد معنى كلمة «الكل» . فمثل هذه الفكرة عن الحلولية لا يمكن ان تكون قد ولدت الا في بعض الادمغة الملتاثة ، ولا وجود لها في اية ديانة ، ولا حتى في ديانة الايروكيين والاسكيمو ، فما ابعدها واغربها بالاولى عن الفلسفة ! ففي ما يسمى بالحلولية لا يعني «الكل» اجتماع عدد لا يقع تحت حصر من اشياء خصوصية ، بل يعني

الواحد الجوهري المحايث للاشياء ، ولكن بصرف النظر عن خصوصياتها وواقعها الاختباري ، على اعتبار ان النبرة مشددة، بالتالي ، لا على الخصوصي بما هو كذلك ، بل على النفس الكلية، او بتعبير اكثر دروجا ، على الحقيقي والكامل الكامنين في هذا الخصوصي ، كما في كل خصوصي آخر .

ذلكم هو المدلول الحق للحلولية ، ومن وجهة النظر هذه تحديدا سنتناولها هنا . فهذا التصور هو على الاخص تصور الشرق : تصور الوحدة المطلقة بين الالهي وبين جميع الاشياء المصهورة في هذه الوحدة . **والالهي** ، من حيث هو وحدة وكل ، لا يفرض نفسه على الوعي الا غب زوال جميع المواضيع الخصوصية التي فيها يتجلى حضوره . اذن ، فمن جهة اولى يتصورون الالهي محايثا للمواضيع الاكثر تنوعا ، في الحياة وفي الموت ، في الجبال والبحر ، الخ ، وهذا بوصفه الوجود الامثل والاكمل والاجل لكل الوجودات الممكنة ؛ لكن بما ان **الواحد** هو، من جهة اخرى ، هذا وذاك وشيء آخر ايضا ، وبما انه يكمن في كل شيء ، فان كل ما هو فردي وخصوصي يبدو بحكم ذلك وكأنه زال وانتفى ، اذ ان كل خصوصي ليس هو **الواحد** ، بل **الواحد** هو الذي يجمع في ذاته الخصوصيات كافة ويمتصها . فان يكن **الواحد** هو الحياة ، على سبيل المثال ، فانه ايضا الموت، وبالتالي ليس هو الحياة وحدها، وبهذا لا تكون الحياة او الشمس او البحر ، الخ ، هي الالهي والواحد من حيث هي حياة وشمس وبحر . لكن الاحتمالي ليس مطروحا هنا بعد ، في الوقت نفسه، بصفته سالبا وتابعا ، كما في الجليل بحصر المعنى ؛ بل على العكس ، اذ يكتسب الجوهر بما هو كذلك ، بحكم وجوده في الاشياء قاطبة ، طابعا احتماليا وخصوصيا . لكن بالنظر ، من جهة اخرى ، الى التغيرات العديدة التي تطرأ على المواضيع الخصوصية ، وبالنظر ايضا الى ان الجوهر لا يدع الخيال يحبسه

في هذا التعيين او ذاك ، بل يتنقل من واحد الى آخر ، لينفض يده منها جميعها بالتناوب ، ينجم عن ذلك ان الخصوصي هو الذي يبقى الاحتمالي الوحيد الذي يهيمن عليه الجوهر المحوّل على هذا النحو الى جليل .

ان تصورا كهذا لا يمكن ان يجد تعبيره الفني الا في الشعر ، وليس في الفنون التشكيلية التي تضع امام الانظار بصفة دائمة المحدّد والدقيق والفردي في «موجوديتها ــ في ــ الهنا» ، مع ان المفروض بالمحدد والدقيق والفردي ، على العكس ، ان يمحي ويتلاشى امام الجوهر المتضمن في المواضيع الممثلة . حيثما تسد اذن الحلولية الخالصة ، فلا مكان للفنون التشكيلية من حيث هي نمط تعبير .

- ١ -

الشعر الهندوسي

كمثال اول على الشعر الحلولي ، سنستشهد بالشعر الهندوسي الذي انتج من هذا المنظور ، الى جانب الغرائبي ، آثارا باهرة .

انطلاقا من الكلية والوحدة المجردتين ، انتهى الهندوس ، كما رأينا ، الى ابتكار آلهة متعينة ، نظير تريمورتي واندرا ، الخ ، لكن بدلا من الحفاظ على معالم هذه الآلهة ثابتة ومستقرة ، محوا قسماتها الواضحة الدقيقة ونفوا عنها كل طابع متعين، ليحولوها من بعضها الى بعضها الآخر ، وليبادلوا اعلاها بأدناها ، وادناها بأعلاها . وهذا بحد ذاته كاف ليدلنا على ان الكلي هو الذي يعتبر عندهم الاساس الدائم للأشياء طرا . ولئن اظهر الهندوس ميلا مزدوجا في شعرهم ، بمبالغتهم من جهة اولى بالمواضيع

الخصوصية ليقربوا الشقة بينها وبين الكلي ؛ رغم طابعها الحسي، وبمعارضتهم من جهة ثانية التجريد وبالتمسك بوضوح المواضيع ودقتها تمسكا سلبيا صرفا ، فان آثارهم الشعرية تغزر في الوقت نفسه بتمثلات حلولية خالصة يسعون من خلالها الى ابراز محايثة الالهي في المواضيع التي تظهر وتتتالى وتختفي . هذه الكيفية في تصور العلاقات بين الكلي والخصوصي تبدو ، للنظرة الاولى ، مشابهة لتصور الوحدة المباشرة بين الفكر المحض والحسي ، هذا التصور الذي كنا التقيناه لدى المجوس ؛ لكن **الواحد والكامل** كانا يتمثلان عند هؤلاء بعنصر حسي ، هو النور ، بينما **الواحد** ، البرهمان ، عند الهندوس مجرد من الشكل ولا يغدو تصورا حلوليا الا بفضل تجسده في التنوع اللامتناهي لظاهرات العالم الحسي . هاكم ، على سبيل المثال ، ما قيل في كريشنا (**بهاغافاد ــ جيتا** (٢) ، المطالعة السابعة ، ص ٤ وما يليها) : «التراب والماء والريح ، الهواء والنار ، الروح والفهم والهوية : تلك هي العناصر الثمانية لقوة كياني ؛ لكن ينبغي لك ان تتعرف فيَّ كائنا آخر ، كائنا اعلى واسمى ، يحيي كل ما هو ارضي ، وعليه يقوم العالم ، منه تستمد الكائنات طرا اصلها ، وكذلك هلاكها ؛ لا شيء يسمو عليَّ ، كل شيء منظوم بي ، مثلما تنظم انضاد اللؤلؤ بالخيط الذي تسلك فيه ؛ انا نكهة ما هو سائل ؛ في ضياء الشمس والقمر كائن ؛ انا الكلمة المجازية في الكتب المقدسة ؛ انا الرجولة في الرجل ، الرائحة الخالصة في التراب ، الضياء في السنة اللهب؛ انا الحياة في الكائنات جميعا، والتامل لدى المتنسك . القوة الحية في ما يحيا ، الضياء في ما

---

٢ ــ بهاغافاد ــ جيتا : قسم من الماهابهاراتا يعلم فيه الاله كريشنا اتباعه طرق التأمل والتفاني وصلاح الاعمال . «م»

بلمع ؛ كل الطبيعات التي لها وجود حق ؛ اظاهـــرة كانت ام غامضة ، تاتي مني ؛ هي فيّ ، ولست انا فيها . ان الوهم الذي تخلقه هذه الخواص الثلاث يخدع العالم فلا يتعرفني علـــى حقيقتي ، انا الذي لا يحول ولا يتبدل ؛ لكن حتى الوهم الالهي ، المايا ، وهم يصدر عني ؛ عسير تخطيه ، لكن اولئك الذيـــن يتبعونني يتخطونه» . ان الوحدة الجوهرية معبر عنها في هذا المقطع تعبيرا ساطعا لا لبس فيه ، سواء افيما يتعلق بالمحايثة في الاشياء الموجودة ام بتجاوز الفردي .

كذلك يقول كريشنا عن نفسه انه اكمل ما في الوجـــودات (المطالعة العاشرة ، ص ٢ وما يليها) : «انا ، بين الافلاك ، الشمس المشعة ، وبين البروج القمرية القمر ، وبين الكتب المقدسة كتاب الاناشيد ، وبين الحواس اعمقها ، وبين قمم الجبال انا ميرو ، وبين الحيوانات الاسد ، وبين الحروف حرف العلة ا ، وبين الفصول الربيع المزهر ، الخ» .

لكن هذا التعداد لاكمل الكمالات ، وكذلك تغيرات الشكـــل البحتة التي بها يتبدى المضمون ، المماثل لذاته علـــى الدوام ، مبلغا ما بلغ الغنى الذي يوطنه له الخيال ، تبقى مع ذلك ، وبسبب ثبات المضمون هذا وعدم قابليته للتبدل ، رتيبة للغاية ، وبالاجمال خاوية ومتعبة .

- ٢ -

الشعر المحمدي

ترقى الحلولية الشرقية ، وعلى الاخص في شكلها الاسلامي كما صاغه الفرس ، الى مستوى اعلى من مستوى الحلوليـــة الهندوسية وتعبر عن ذاتية اعمق .

وموقف الشاعر هنا حقيق بالملاحظة .

فهو ، اذ يسعى الى استشفاف الالهي في الاشياء المخلوقة طرا وإذ يستشفه فيها فعلا ، يتخلى عن أناه الخاص ، ليعقل في الوقت ذاته محايثة الالهي في نفسه التي تكون على هذا النحو قد انعتقت واتسع رحابها ، وهذا ما يعود عليه بالداخلية الصافية والسعادة الحرة والغبطة البهيجة التي هي من قسمة الشرقي حين يعزف عن خصوصيته ليستغرق في الازلي والمطلق ، وليطلب ويعاين في ما هو موجود حضور الالهي . هذا الاستغراق في الالهي وهذه الحياة التي ملؤها الغبطة البهيجة يمتان بأكثر من صلة الى التصوف . وينبغي ان نشيد ، من هذا المنظور ، بجلال الدين الرومي بوجه خاص ، وبتلك النماذج الفائقة الجمال من شعره التي قدمها لنا روكرت (٢) Ruckert الذي استطاع ، بما أوتيه من قدرة رائعة على التعبير ، ان يلاعب القوافي والالفاظ بكامل التفنن وملء الحرية ، على غرار اهل فارس بالذات . ان حب الله ، الذي يتماهى الانسان وإياه من خلال هجرانه اللامشروط لأناه ، بحيث لا يعود يعاين سواه أينما اجال الطرف من انحاء العالم ، اذ هو عنده المصدر والمرجع لكل ما يحيط به ويقع تحت حواسه ، اقول : ان حب الله يشكل هنا المركز الذي لا يلبث ان يتسع نطاقه ليشع في كل اتجاه .

وفي حين ان خير الاشياء واجمل الاشكال لا تستخدم في الجليل بحصر المعنى ، كما سنبين ذلك عما قليل ، الا على سبيل الحلية لله ، ولابراز عظمة **الواحد** وبهاء مجده حين يعرض لانظارنا لكي نمجد فيه رب المخلوقات جميعا ، فان محايثة الالهي

---

٢ ـ فريدريك روكرت : شاعر ومستشرق الماني، له اشعار وطنية وغنائية، فضلا عن ترجماته الشعرية من الفارسية (١٧٨٨ ـ ١٨٦٦) . «م»

في الاشياء في المذهب الحلولي ترفع ، على العكس ، العالـــم الارضي - الطبيعي والانساني ، الى مصاف قوة مستقلة. فحضور الالهي في ظاهرات الطبيعة وفي الشؤون الانسانية يحيي هـذه وتلك ويبث فيها الروحية من دون ان تكف عن ان تكون ما هـي كائنة عليه ، ويخلق على هذا النحو علاقة فريدة بين الحس الذاتي ونفس الشاعر ، من جهة اولى ، وبين الاشياء التي يتغنى بها ، من الجهة الاخرى . وبفضل حس العظمة هذا الذي يفعم النفس، تبقى هذه الاخيرة ، وقد تفتحت وعظمت ، في حال من الهدوء والحرية والاستقلال ، وتحقق من خلال وحدة هويتها هذه مع ذاتها ، وبقوة الخيال ، اتحادها الهادىء ايضا مع نفس الاشياء ، وتتماهى بفرح مع اشياء الطبيعة ، مع ما كل ما هو جدير بأن يسبح بحمده ويحب . صحيح ان الداخلية الرومانسية للعواطف والمشاعر في الغرب تنطوي على تماه ، لكنها بالاجمال ، وعلـى الاخص في الشمال ، تعيسة ، مفتقرة الى الحرية وحائرة ؛ او اذا كانت اكثر ذاتية ، تلبث متجمعة على ذاتها ، مما يجعلها انانيـة وسريعة الانجراح . واكثر ما نلقى هذه الداخلية الكئيبة والسقيمة في الاغاني الشعبية للشعوب الهمجية . لكن الشرقيين ، وعلـى الاخص الفرس المسلمين ، لا يعرفون سوى الداخلية الحـــرة والسعيدة . فهم يتخلون بلا تحفظ وبملء الفرح عن اناهم لله او لكل ما يستاهل التسبيح والتمجيد ، لكنهم يحافظون ، حتى في هذا التخلي ، على جوهريتهم الحرة ، حتى ازاء العالم المحيط . هكذا نرى حرارة الحب تتفتق عن غنى لا ينضب له معين فـــي الصور البراقة الرائعة ، الناطقة بالفـــرح والجمال والسعادة ، المعبرة عن عواطف تنشد التفتح بغبطة ما بعدها غبطة . وحين يتألم الشرقي ويتقلب على فراش الشقاء ، يرى في المه وشقائه قرارا لا يرد للاقدار ، ويحافظ على كامل وثوقه بنفسه ، من دون ان يساوره شعور بالخور والسقم والضنى ، ومن دون ان

يسمح للافكار السود بان تستحوذ عليه . ان أشعار حافظ (٤) فيها ما فيها من الشكوى من الحبيبة ، الخ ، لكنه يبقى ، حتى في الالم والتوجع ، لامباليا مثله في السعادة . يقول في احدى قصائده :

اعترافا بالجميل ، ولان
حضور الصديق يبهجك
احترق في الالم كشمعة
وكن مسرورا .

ان الشمعة تتعلم كيف تضحك وتبكي ؛ تضحك بضيائها الفرح من خلال اللهب ، بينما تذوب بدموعها الساخنة ؛ وباحتراقها تنشر ضياء يبهج الانفس. وكذلك هو الطابع العام لكل هذا الشعر .

الازهار والاحجار الكريمة ، فالورد والهزار : هي اكثر الاشياء التي تتردد في صور الشعراء الفارسيين . وغالبا ما يمثلون الهزار وكأنه خطيب الوردة . فحافظ ، مثلا ، كثيرا ما يتكلم عن حياة الوردة وحب الهزار : «يا سلطانة الجمال ، يا وردة ، كوني كريمة ولا تردي حب الهزار» . ويتكلم عن هزار روحه بالذات . أما نحن ، فحين نتكلم في أشعارنا عن الوردة والهزار والخمر ، الخ ، فاننا نتكلم عنها على العكس بطريقة اكثر نثرية بكثير ؛ فالوردة عندنا حلية ، وقائلنا يقول : «مكلل بالورد» ؛ او حين نصغي الى تغريد الهزار ، يخامرنا شعور بالتعاطف والتحنان ؛ وحين نحتسي الخمر ، نقول اننا نفعل ذلك لنطرد همومنا . وبالمقابل ليست الوردة عند الفرس لا حلية ولا صورة ولا رمزا ،

---

٤ ـ شمس الدين محمد حافظ : شاعر فارسي غنائي ، له قصائد رائعات في الحب ، جمعت اشعاره في ديوان يعرف باسم «ديوان حافظ» (١٣٢٠ ـ ١٣٨٩) . «م»

بل تتبدى للشاعر وكأنها كائن حي ، كأنها الخطيبة الحية ، فيستغرق بكامل روحه في نفس الوردة .

هذه القسمات من حلولية باهرة نلفاها من جديد في الشعر الفارسي الحديث . فقد تحدث مؤخرا السيد فون هامر Hammer ، مثلا ، عن قصيدة بعث بها الشاه في عام ١٨١٩ ، مع بضع هدايا اخرى ، الى الامبراطور فرانسوا (٥) . وقد تضمنت في ستة وثلاثين الف بيت مزدوج من الشعر قصة مآثر الشاه الذي اطلق اسمه بالذات على شاعر البلاط .

ويبدو ان غوته ذاته ، بعد ان بدأ شبابه بقصائد كئيبة ارتفعت فيها مشاعره الى اعلى درجة من التركيز ، رجع لديه الميل ، لما تقدم به العمر ، الى ذلك الصفو الكبير اللامبالي ؛ وحتى عندما طرق ابواب الشيخوخة ظل منفتحا على إلهام الشرق ، محافظا على فورة دمه الشعرية ، ودلل ، حتى في مجادلاته ومناظراته، على حرية في العاطفة لامبالية كانت بالنسبة اليه مصدر سعادة لامتناهية . وما اشعار **ديوانه الغربي ـ الشرقي** باشعار متكلفة ، كما لم تملها مناسبات اجتماعية عديمة الاهمية ، بل هي فيض حر لعاطفة غير مكبلة بأي قيد :

لآلىء الشعر
التي سفحها موج هواك الهائج
على شاطىء الحياة المقفر
التقطيها برشاقة
بانامك المشيقة
المحلاة بجواهر الذهب .

---

٥ ـ هو فرانسوا الثاني : من مواليد فلورنسا . امبراطور جرماني بين ١٧٩٢ و١٨٠٦ ، ثم امبراطور النمسا الوراثي بين ١٨٠٤ و١٨٣٥ ، حيث بات يعرف باسم فرانسوا الاول (١٧٦٨ ـ ١٨٣٥) . °م°

ويقول مخاطبا حبيبته :

خذيها
ضميها حول عنقك
على جيدك
انها قطرات غيث من الله
نضجت في صدفة خفية .



ما كان للشاعر ان ينظم هذه الاشعار لو لم يكن له عقل شمولي ، واثق من نفسه ، قادر على التصدي للعواصف جميعا ، ولو لم يتميز بعمق المشاعر وفتوتها وب :

عالم من اندفاعات حيوية
نرهص سلفا في توترها وامتلائها
بحب البلبل ،
بتغريد النفس المثمل .

- ٣ -

العلم الروحاني المسيحي

ان العلم الروحاني كما تكون في حضن المسيحية ، مكتسيا بطابع اكثر ذاتية ، يرى الى الوحدة الحلولية من منظور الذات التي تشعر باتحادها بالله وتحس بحضور الله في الوعي الذاتي . ولن أستشهد هنا الا بمثال واحد ، هو مثال انجيلوس سيليزيوس الذي عبر بقوة صوفية رائعة ، وبجراة مرموقة ، وبعمق تصور واحساس ، عن حضور الله في الاشياء ، عن اتحاد الانا بالله ،

واتحاد الله بالذاتية البشرية . وبالمقابل ، تلح الحلولية الشرقية اكثر على تصور جوهر **واحد** في الظاهرات جميعا ، وعلى تخلي الذات عن اناها ، مما يتيح لوعيها ان يتوسع فيتخطى حدود الحياة العادية ، ومما يتيح لها هي ذاتها ان تصل ، وقد انعتقت اتم الانعتاق من العالم المتناهي ، الى سعادة الانحلال وغبطة الذوبان في عالم كبير عظيم .

- ٢ -

فن الجليل

الجوهر الوحيد الحقيقي هو ذاك الذي يؤلف مدلول الكون باسره ، والذي بصفته هذه يتصوره التصور . والحال انه ليس للتصور ان يتصوره جوهرا الا بقدر ما ينعتق من حاضر الظاهرات القلب وواقعها ليؤكد استقلاله عن العالم المتناهي . وانما عندما نتصور الله متجردا من الشكل ولا ماهية له سوى الماهية الروحية المحض ، بالتعارض مع العالم والطبيعة ، نعتق الروحي من كل رباط له بالحسي والطبيعي ونحرره من إسار الوجود المتناهي . غير ان الجوهر المطلق ، وهذا بعكس التصور الذي هو موضع اهتمامنا هنا ، يحافظ على بعض العلاقات مع العالم الظاهراتي بعد أن يكون قد انسحب منه ليركز ذاته على ذاته . وهذه العلاقات **سلبية الطابع** ، بمعنى ان العالم في مجمله ، ورغم عدد ظاهراته وقوتها وكبرها ، مطروح بصراحة ووضوح على انه ، بالقياس الى الجوهر ، عنصر سالب ، مخلوق من قبل الله وتابع لله وفي خدمة الله . العالم متصوَّر اذن كتجلٍ لله ، والله بذاته هو **الرأفة** التي بفضلها يتمتع المخلوق ـ رغم انه لا حق له

بذاته في الوجود ـ بالوجود ويؤكد ذاته ؛ لكن وجود المتناهي وجود بلا جوهر ، والخليقة عاجزة وفانية في مواجهة الله، وبذلك يتجلى ايضا في الرافة عدل الخالق الذي ان كان يظهر للعيان من جهة اولى عجز ما هو سالب في ذاته ، فانه من الجهة الثانية يجعل الجوهر يبدو وكانه وحده المحبو بالقوة . وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هي التي تعطي الفن ، متى ما وضع يده عليه ليتخذها اساسا لمضمونه ولاشكاله على حد سواء ، طابعه الجليل بحصر المعنى . وبالفعل ، يخلق بنا ان نميز بين جمال المثال وبين الجليل . فالواقع في المثال مشرب بالداخلية ، بحيث يقوم بين الطرفين تطابق امثل يكون لتداخلهما وتنافذهما بمثابة العلة ؛ أما في الجليل ، على العكس ، فان الخارجي ، الذي فيه يتجسد الجوهر ، يشغل مرتبة ادنى ويؤدي دورا تابعا بالقياس الى الجوهر ، علما بأن هذه الدونية وهذه التبعية هي الشرط اليتيم المطلوب كيما يمكن لله ، المتجرد من الشكل والذي لا سبيل الى التعبير عن ماهيته الايجابية عن طريق ما هو دنيوي ومتناه ، ان يجد مع ذلك تعبيرا منظورا في عمل فني ما . ان المدلول في الجليل يحتل مكانة الصدارة ، والاستقلال الذي يتمتع به يجعل كل الخارج في حالة تبعية تامة له ، بمعنى ان الخارج ، بدل ان يحتوي الداخلي ويشف عنه ، لا يمثل هذا الداخلي الا متجاوزا له ، متخطيا اياه .

في الرمز ، كان الشكل هو الذي يلعب الدور الرئيسي . وكان الغرض منه ان يكون له مدلول ، ولكن من دون ان يكون في مقدوره التعبير عنه كامل التعبير . اما الان فان المدلول بكل جلائه يهب لمعارضة هذا الرمز ومضمونه اللاامتمايز ؛ ويغدو العمل الفني تعبيرا عن الماهية الخالصة ، المتصورة على انها هي التي تعطي كل شيء من الاشياء مدلولا ؛ ومن ثم فان عدم التطابق بين المدلول والشكل الذي كان السمة المميزة للرمز بما هو كذلك

يبدو الان عدم تطابق بين مدلول الله الذي يتظاهر على امتداد الواقع وبين عين هذا الواقع الذي يتجاوزه ويسيطر عليه. وليس للعمل الفني الا ان يعبر عن هذا المدلول ، بكل ما ينطوي عليه من جلاء ، وبذلك يظهر للعيان كل ما في الله من جلال . وعليه ، ان يكن مباحا لنا وصف الفن الرمزي بانه مقدس ، وذلك بقدر ما يتخذ من الالهي مضمونا لابداعاته ، فان فن الجليل بالمقابل يمكن ان يعتبر فنا مقدسا بالتعريف ، فنا مقدسا لا غير ، لان رسالته الوحيدة ان يمجد الله .

ان مضمون فن الجليل ، اذا ما نظرنا الى مدلوله الرئيسي في مجمله ، يبدو اكثر محدودية ايضا من مضمون الفن الرمزي بحصر المعنى ، هذا الفن الذي لا يتخطى الصبو الى الروحي والذي يقيم تيار مبادلات دائما بين الطبيعي والروحي ، إما بعزوه الى المواضيع الطبيعية مدلولا روحيا ، وإما بإشفافه عن الطبيعي من خلال الروحي .

هذا النوع من الجليل ، في تعيينه الاول والبدائي ، هو السمة الرئيسية للتصور العبري وشعره المقدس . فهنا ، حيث يتعذر رسم صورة عن الله كافية بقدر او بآخر ، لا مكان للفنون التشكيلية : فمثل هذا التصور لا يمكن التعبير عنه الا بالكلمات ، اي بالشعر .

هاكم ما يكشفه لنا تمحيص اكثر عمقا لهذه المرحلة من تطور الفن .

- ١ -

الله خالق العالم وسيده

ان المضمون الاعم لهذا الشعر هو الله ، سيد العالم الذي هو

في خدمته ، الله ، الذي بدل أن يتجسد في العالم الخارجي ، انسحب منه ليؤوب الى وحدته المتوحدة . وعليه ، فان ما كان في الرمزي بحصر المعنى ما يزال ملتثما وملتبسا ، ينشطر هنا الى مظهريه الاثنين كموجودية ـ في ـ ذاتها مجردة لله وكوجود عيني للعالم .

ان الله ذاته ، من حيث هو تلك الموجودية ـ لـ ـ ذاتها المحضة للجوهر ، هو بلا شكل ، ولا يمكن على اساس هذا التجريد تظهيره للخارج على نحو منظور . اذن فما يستطيع الخيال تحقيقه في هذه المرحلة ليس هو المضمون الالهي في ماهويته المحضة ، لان هذه الماهوية لا تسمح للفن بأن يمثلها في شكل مطابق ، وذلك ما دام المضمون الوحيد الباقي هو مضمون علاقات الله بالعالم المخلوق من قبله .

الله هو خالق الكون . هذا هو أنقى تعبير عن الجليل . فلأول مرة تختفي ، بالفعل ، فكرة التناسل ، فكرة الولادة الطبيعية الصرف للاشياء في قلب الله ، لتحل محلها فكرة **الخلق** من قبل قوة وسلطة روحيتين . «قال الله للنور : كن ، فكان !» : ذلك هو المثال النموذجي للجليل ، كما كان أوضح لونجينوس (٦) . ولا ريب في ان الرب السيد ، الجوهر **الواحد** يتظهر للخارج ، لكن تظهيره يأتي في منتهى النقاء ، لاجسديا ، اثيريا : انه الكلمة ، المعبرة عن الفكر بوصفه قوة روحية ، بأمرها يسقط للحال كل ما هو موجود في حال من طاعة خرساء .

بيد ان الله لا ينتقل الى هذا العالم المخلوق وكأنه بالفعل

---

٦ ـ لونجينوس : فيلسوف افريقي ومستشار الملكة زنوبيا في تدمر ، عزي اليه خطأ «مبحث الجليل» الذي ترجمه بوالو . اعدمه الامبراطور اورليانوس لتشجيعه زنوبيا على التخلص من الوصاية الرومانية (٢١٣ ـ ٢٧٣) .

واقعه : بل يبقى حبيس ذاته ، من دون ان تتولد عن هـــذا الانفصال ثنائية ما . وآية ذلك ان ما هو خارجي هو صنيعه الذي لا يتمتع بأي استقلال عنه ؛ وهو لا يوجد الا ليكون شاهدا على حكمته ، على رأفته وعدله . ان **الواحد** رب **الكل** ؛ هـــو ليس حاضرا في أشياء الطبيعة ؛ لكن اشياء الطبيعة هذه ما هـــي الا اعراض عاجزة ، واقصى ما في مستطاعها ان تنم عن ظاهـــر الماهية ، بدل ان تكون تظاهرها الحقيقي .

- ٢ -

العالم المتناهي والمجرد من صفة الالوهية

ما دام الله **الواحد** مفصولا على هذا النحو عن عالم الظاهرات العينية ومثبتا في ذاته ، وما دام العالم الخارجي ، من جهته ، متعينا على هذا النحو كعالم متناهٍ وثانوي المنزلة ، فان عالـــم الطبيعة وعالم الانسان يصير لهما من الان فصاعدا مقصد جديد : تمثيل الالهي للكشف بمزيد من الجلاء عن تناهيهما بالذات .

واول ملاحظة يمكن لنا الافصاح عنها في وضع كهذا هو ان الطبيعة والشكل الانساني يظهران للمرة الاولى فارغين مـــن الالوهية ؛ منلبسين مظهرا نثريا . يروي الاغريق انه فيما كان ابطال بعثة الارغنوت (٧) يجتازون مضيق هلسبونت (٨) . اذا

---

٧ ـ الارغنوت : في الميتولوجيا الاغريقيه ، مغامرون ابطال ركبوا السفينة «ارغو» بامرة جاسون للظفر بالجزة الذهبية من مملكة كولخيدا . «م»

٨ ـ هلسبونت : الاسم الاغريقي لمضائق الدردنيل . «م»

بالصخور ، التي كانت حتى ذلك الحين تتقارب وتتباعد بالتناوب محدثة جلبة عظيمة ، تتجمد على حين فجاة ، وكأن جذورها قد تثبتت الى الابد . وكذلك الحال في شعر الجليـــــل المقدس : فالعالم المتناهي يكون ، بالقياس الى الكائن اللامتناهي ، متجمدا في تعيينه العقلاني ، بينما لا شيء يبقى في مكانه في التصــور الرمزي ، على اعتبار ان المتناهي يمكن له في هذا التصور في كل لحظة وآن ان يتحول الى إلهي ، كما ان الالهي ، من جهة اخرى، يمكن له بما هو كذلك في كل لحظة وآن ان ينزل في المتناهي . وعندما ننتقل ، على سبيل المثال ، من شعر الهند القديمة الى العهد القديم (٩) ، نجد انفســنا قد انتقلنا في الحقيقة الى صعيد آخر يتراءى لنا فيه اننا في وسط مألوف لدينا ، مهما تكــن الاوضاع والاحداث والاعمال والشخصيات الموصوفة فيه غريبة ومختلفة عن اوضاع عصرنا وأحداثه وأعماله وشخصياته . فمن عالم اختلاط وهذيان ننتقل الى أوضاع ونعاين وجوها تبدو لنا طبيعية تماما ، ولا نلاقي اية مشقة في تفهم قسَماتها النبويــة الواضحة ، الدقيقة ، المطابقة للحقيقة .

في هذا التصور الذي لا يتدخل في المسار الطبيعي للاشياء والذي يدع قوانين الطبيعة تفعل فعلها ، تعلن **المعجزة** لاول مرة عن ظهورها . فكل شيء في نظر الهندوسي معجزة ، وبالتالي لا شيء يبعث على العجب والدهشة . وفي جو تتمزق فيه في كل لحظة الروابط المنطقية ، ولا يبقى فيه شيء في مكانه او يحافظ على شكله ، ليس ثمة من معجزة ممكنة . وبالفعل ، ان العجيب المدهش يفترض وجود الوعي الصاحي العادي وتسلسل الظاهرات المنطقي ؛ وحدوث انقطاع في هذا التسلسل المنطقي الشائع بفعل

---

٩ ــ اي التوراة . «م»

تدخل قوة عليا هو وحده الذي يتمخض عما يسمى بالمعجزة . لكن لا يسعنا ان نقول ان المعجزات تشكل التعبير النوعي حقا عن الجليل ، اذ ان النقصان العادي لظاهرات الطبيعة ، مثله مثل تلك الانقطاعات ، هو من فعل ارادة الله وانصياع الطبيعة .

الجليل بحصر المعنى يكمن اذن في ان العالم المخلوق يظهر في جملته ، بموجب هذا التصور ، متناهيا ، محدودا . لا قوام له بوسائله الذاتية ولا يدين باستقراره لذاته : انما ينبغي ان يعتبر تكملة لا وجود لها الا لتشهد على عظمة الله ومجده .

- ٣ -

الفرد الانساني

في هذا الاعتراف ببطلان الاشياء ؛ في هذا الإجلال والتمجيد لله يلقى الفرد الانساني، في هذا الطور ، سعادته وعزاءه وتلبيته.

وتقدم لنا المزامير من هذا المنظور امثلة كلاسيكية على الجليل الحق . فهي في كل عصر وزمان نموذج يعبر ، بسام باهر آسر ، عما يجده الانسان في تمثله الديني لله . فلا شيء في هذا العالم مباح له ان يصبو الى الاستقلال ، اذ كل ما هو موجود انما هو موجود بقوة الله وليس لوجوده من غاية سوى الشهادة على مجد الله ، وكذلك على البطلان الجوهري للعالم . وعليه ، حين نرى الخيال مستغرقا في عملية توسيع داخلي للجوهرية ، من خلال مذهب الحلولية ، لا يبقى لنا من خيار الا ان نتأمل ونعجب بتسامي النفس التي تنفض يدها من كل شيء كي تجهر بمجد الله وحده . والمزمور الرابع بعد المئة هو ، من وجهة النظر هذه ، من اعظم المزامير وقعا في النفس : «يا رب الهي قد عظمت مجدا ، وجلالا لبست . اللابس النور كثوب ، الباسط السموات

كسجادة» ، الخ . ان النور والشمس والسحب واجنحة الريح ليست شيئا في ذاتها وبحد ذاتها ، بل هي محض رداء خارجي ، واسطة او رسول في خدمة الله . ويعقب ذلك تسبيح بحكمة الله الذي خلق كل شيء بحسبان : العيون التي تنفجر في الاودية ، المياه التي تسيل بين الجبال وفوق القمم التي فيها تسكن طيور السماء المغرده بين الافنان ، والعشب والخمر الذي ينعش قلب الانسان وارز لبنان الذي الرب غرسه ، والبحر الذي تسبح فيه حيتان بلا عد خلقها الله لتلعب فيه . وكل ما خلقه ، الله حافظ له . لكنك «تحجب وجهك فترتاع الخلائق ، تنزع ارواحها فتموت والى ترابها تعود» . ويصف المزمور التسعون ، وهو «صلاة لموسى رجل الله» ، بقوة تعبيرية اكبر رقة حال الانسان وسرعة عطبه : «ترجع الانسان الى غبار وتقول ارجعوا يا بني آدم .. جرفتهم كالسيل ، فكانوا كسبات ، كعشب في الغداة يذبل ، يحصد صباحا فييبس مساء . بغضبك صرنا من الفانين ، وبسخطك سنغادر مكرهين هذا العالم ذات يوم» .

بفكرة الجليل يرتبط اذن لدى الانسان الاحساس بتناهيه وبالهوة التي لا قرار لها التي تفصله عن الله .

لكن فكرة **الخلود** تبقى في بادىء الامر غريبة عن تصور الجليل هذا ، لان هذه الفكرة تفترض ان الانا الفردي ، النفس ، الروح الانساني يوجد في ـ ذاته ـ ولذاته . اما في الجليل ، فان **الواحد** هو وحده غير القابل للفناء ، وكل شيء ، بالقياس اليه ، خاضع للولادة والزوال ، ومعدود متناهيا وغير حر .

من هذا التصور يولد الاحساس **بتفاهة** الانسان امام الله . فالتسامي الى الله يقوم اصلا على خشية الرب وعلى الارتعاد امام غضبه ؛ والالم الذي يسوط الانسان بسوطه ، احساسا منه بهشاشته وسرعة عطبه ، يجد ترجمته المؤثرة في الانين والشكوى والانتحاب والعويل الذي يمزق نياط القلوب والذي من عمق اعماق الانسان يندفع نحو الله .

اما حين يستسلم الانسان ، على العكس ، لتناهيه ، ويقنع به ، ويستقر به مقامه فيه ، فان هذا التناهي المرام والمقصود يظهر عندئذ بصفته الشر الذي هو ، من حيث هو شر وخطيئة ، خاصة الطبيعي والبشري ، وغريب بالتالي عن الجوهر الماثل على الدوام لذاته غربة الالم والسلبي عنه .

بيد ان هشاشة الانسان بالذات تجعله في موقف حر ومستقل . فمن ارادة الله الهادئة والحازمة ومن قراراته تنبع بالنسبة الى الانسان **الشريعة** ، من جهة اولى ، وينطوي إجلال الله بالنسبة الى الانسان ، من جهة ثانية ، على تمييز واضح وكامل بين الانسان والالهي ، بين المتناهي والمطلق ، بحيث ان الذات هي عينها التي تغدو قادرة على الفصل في الخير والشر وعلى الاختيار بينهما . وعلى هذا النحو يعلو مقام الانسان في نظر نفسه . والفرد ، برضوخه **للشريعة** التي انزلها الله ، يضفي على علاقاته بالله طابعا **ايجابيا** ، ثم لا يلبث ان يدرك ان كل الجانب السلبي من حياته وآلامه واوصابه انما هي عاقبة تمرده على **الشريعة** ، بينما الجانب الموجب من حياته ورغد عيشه وافراحه ومسراته هي ثمرة انصياعه **للشريعة** . العقاب او الامتحان في الحالة الاولى ، والمكافأة في الثانية .

الفصل الثالث

الرمزية الواعية
في الفن التشبيهي

خلافا للرمزية اللاواعية بحصر المعنى ، يبرز الجليل للعيان ، من جهة اولى ، انفصالا بين المدلول المعروف ، في اعمق ما فيه ، وبين تظاهراته الخارجية ، ويبرز من الجهة الثانية عدم تطابق ، مباشرا او غير مباشر ، بين المدلول وتظاهراته ، على اعتبار ان المدلول ، من حيث هو الكلي ، يتجاوز الواقع وخصوصياته .
لكن المضمون بحصر المعنى ، اي الجوهر العام للاشياء طرا ، ما كان من الممكن ان يغدو ، في الخيال الحلولي وفي ابداعاته الجليلة ، قابلا للادراك بمنأى عن كل علاقة بتعبير خارجي ما ، ولو كان غير

مطابق لماهيته . بيد ان هذه العلاقة كانت تؤلف جزءا من الجوهر ذاته الذي يجد في سالبية اعراضه الدليل على حكمته ورأفته وقوته وعدله . لهذا تبدو العلاقة بين المدلول والشكل ، هنـــا ايضا ، بصورة عامة على الاقل ، علـى انها هي الاساسيـــة والضرورية ، بمعنى ان المدلول والشكل لم يغدوا بعد خارجيين بالنسبة الى بعضهما بعضا . لكن هذه الخارجية ، التي لا توجد الا **في ذاتها** ان جاز القول في الفن الرمزي ، تظهر للعيان علـى نحو سافر في الاشكال التي علينا ان ندرسها في هذا الفصـل الاخير المفرد للفن الرمزي . وبوسعنا ان نطلق على هذه الاشكال اسم **الرمزية الواعية** ، او بتعبير ادق اسم **الفن التشابهي** .

ينبغي بالفعل ان نفهم بالرمزية الواعية الرمزية التي لا تعي المدلول فحسب ، بل تصادر **على نحو صريح** على وجود تمايـــز بينه وبين تمثيله الخارجي . والمدلول المعبر عنه على هذا النحو لا يتبدى جوهريا في الشكل المعطى له ، كما الحال في الجليل . والعلاقة القائمة بين المدلول والشكل لا تعود ، كما في الطـــور السابق ، علاقة يكمن تبريرها ، عند الاقتضاء ، في المدلـــول ذاته ؛ بل تمسي علاقة عرضية بحتة ، يكمن مصدرها في **ذاتية** الشاعر ، في الطريقة التي يتناول بها او يعمق موضوعا خارجيا ، في حيوية قريحته واربته وقدرته على الابتكار . وفي مقدوره عندئذ ان يجعل نقطة انطلاقه اما ظاهرة حسية يعزو اليهـــا مدلولا روحيا ، وإما فكرة او تمثلا داخليا حقيقيـــا او نسبيا ، يضفي عليه شكلا مجازيا ، او في مقدوره ايضا ان يقيم علاقة بين صورتين تعييناتهما متماثلة تقريبا .

هذه الكيفية في الربط بين المدلول والشكل تختلف اذن باديء ذي بدء عن الرمزية الساذجة واللاواعية بكون الذات تعـــرف الطبيعة الباطنة للمدلولات التي اختارتها كمضمون ، وكذلـــك الطبيعة الباطنة للظاهرات الخارجية التي تستخدمها على سبيل

التشبيه بغية تجسيد المضمون عينيا ، وبكونها تقارب بين تلك المدلولات وهذه الظاهرات عن سبق نية واعية . لكن الفارق الحقيقي بين هذه الرمزية الواعية وبين الابداعات الجليلة يكمن في الواقعة التاليه : فمن جهة اولى - ان يكن العمل الفني في الرمزية الواعية هو بذاته الذي يبرز للعيان الانفصال والتقارب معا بين المدلولات واشكالها العينية ، فمن الجهة الثانية لا يعود **المطلق** هو المأخوذ كمضمون ، بل بدلا منه مدلول معين ومحدد . وينجم عن ذلك ان العلاقة التي تمثل لانظارنا لا تعود هي عين العلاقة القائمة في الجليل ، وانه بالرغم من الانفصال المرام بين المدلول بحصر المعنى وبين تحقيقه الخارجي تقوم بين الاثنين مع ذلك علاقة لها ، في قلب التشابه الواعي ، مفاعيل مماثلة لتلك التي كانت الرمزية اللاواعية تسعى الى الحصول عليها على طريقتها .

اما فيما يخص ، في هذه الشروط ، **المضمون** ذاته ، ففي مستطاعنا القول ان **المطلق** لا يعود هو الذي يشكل مدلوله الراجح الكفة . فبفعل الفصل بين الوجود العيني وبين المفهوم ، وبنتيجة المقاربة بينهما معا ، ولو على سبيل المشابهة ، يدخل الوعي الفني ، حال قبوله بهذا الشكل المعطى او ذاك بوصفه الشكل الاخير والانسب ، في دائرة **المتناهي** ؛ وبذلك لا يعود للمدلولات الممثلة ، بحكم اقتباسها من معين هذه الدائرة ، من صلة **بالمطلق** بوصفه المدلول الاساسي للاشياء طرا . وهذا بينما كانت الاشياء جميعا تستمد ، في الشعر المقدس ، مدلولها من الله ذاته ؛ فالاشياء كلها ، خارجا عنه ، فانية ولاموجودة . ولكن كيما يمكن للمدلول ان يجد في ما هو **محدود** ومتناه في ذاته صورة تشبهه او بينه وبينها تشابهات ، فلا بد ان يكون هو عينه محدودا ، وعلى الاخص ان الصورة ، على كونها خارجية بالنسبة الى الموضوع ومختارة من قبل الشاعر عسفا ، تظل تعتبر ، في المرحلة موضع دراستنا هنا ، بحكم **مشابهتها** للمضمون ، مطابقة له **نسبيا** . اما الجليل فلا يبقى منه في الفن التشابهي سوى

مَعلم واحد : فكل صورة ، بدل ان تكون تمثيلا مطابقا للمضمون ، هي محض تمثيل تشابهي .

ان الفن ، القائم على نمط الترميز هذا ، يؤلف من جهة اولى ، وللاسباب التي عددناها ، نوعا ثانويا ، وذلك حين يشكل العمل الفني ، المصمم والمنفذ وفق هذا المبدأ ، كلا واحدا لا يعدو شكله ان يكون نقلا او نسخا وصفيا لموضوع حسي مدرك ادراكا مباشرا او لفكرة نثرية ، متمايزة بجلاء عن المدلول ؛ ومن الجهة الثانية ، ان هذه الطريقة التشابهَية لا يمكن ان يكون لها من وظيفة في الاعمال الفنية المنفذة من مادة **واحدة** والمؤلفة كلا واحدا لا يقبل القسمة سوى ان تحوّل هذه الاعمال عرضا الى وسيلة زخرفة وزينة ثانوية ، كما في حال آثار الفن الكلاسيكي والفن الرومانسي .

اذا ما راينا اذن في هذه المرحلة تراكبا للمرحلتين السابقتين، بمعنى انها تنطوي على **الانفصال** بين المدلول والواقع الخارجي ، المميز للجليل كما راينا ، وفي الوقت نفسه على تلميح ، بوساطة ظاهرة عينية ، الى مدلول أعم وتقريبي ، كما في الفن الرمزي بحصر المعنى ، فمن الخطأ ان يستنتج بعضهم من ذلك اننا نعد هذا التراكب شكلا فنيا اعلى . بل نحن نرى فيه ، على العكس ، تصورا يفتقر الى السمو ، وان اتسم بالوضوح والجلاء ؛ نرى فيه فنا ذا مضمون محدود ، وذا شكل نثري بقدر او بآخر ؛ فنا يهجر الاعماق المليئة بالاسرار للرمز بحصر المعنى ، كما يهجر ذرى الجليل ، ليستقر في الوعي العادي ، الوعي اليومي .

اما فيما يتعلق بتقسيم هذه الدائرة تقسيما اكثر دقة ، فاننا نلاحظ بوجه عام ان المدلول يلعب الدور الرئيسي في هذا التمايز التشابهي الذي يكون فيه للمدلول وجود في ذاته كمقدمة ينسبغ عليها شكل حسي او مجازي ، بينما لا يعتبر الشكل سوى محض رداء خارجي ؛ كما نلاحظ من جهة اخرى ان المدلول تارة ،

والشكل طورا ، هو الذي يعطى مكانة الصدارة ويعتمد كنقطة انطلاق . وعلى هذا المنوال ، ترانا نواجه تارة الشكل ، الممثل بحدث او بظاهرة خارجية ، مباشرة ، طبيعية ، تتضمن تلميحا الى مدلول عام ، وطورا المدلول بما هو كذلك ، المدلول الذي يتم اختيار شكل له من المحيط الخارجي .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، تمييز طورين رئيسيين .

أ ـ في الطور الاول نجد ان **الظاهرة العينية** ؛ سواء اقبست من معين الطبيعة ام من معين الاحداث والحوادث والاعمال البشرية ، هي التي تشكل ؛ من جهة اولى ، نقطة الانطلاق ، ومن الجهة الثانية الجانب الاساسي والمهم من التمثيل . صحيح ان الظاهرة غير مستخدمة الا بسبب المدلول العام الذي تتضمنه او تستتبعه ، وانها غير مفصلة الا بقدر ما تكون هناك ضرورة لبلوغ هدف محدد وهو جعل هذا المدلول قابلا للادراك بواسطة موقف او حدث قريبين منه بقدر او بآخر ؛ لكن التشابه المقام على هذا النحو بين المدلول العام والحالة الفردية لا يقدم نفسه بعد على نحو صريح سافر كنتاج **للنشاط الذاتي** ، كما ان التمثيل برمته، بدل ان يقدم نفسه كما هو ، اي كمحض زينة ، يدعي انه يمثل كلا واحدا ، عملا مستقلا ، لا حاجة به الى اية حلية او زينة . والانواع التي تدخل في هذا الباب هي : الحكاية الرمزية ، المثل الرمزي ، الحكاية الحكمية ، القول السائر ، الامساخات .

ب ـ الطور الثاني هو ذاك الذي يحتل فيه مكانة الصدارة المدلول ، بينما لا يشكل التمثيل العيني سوى وسيلته وادواته ، المجردة من كل استقلال ، التابعة مطلق التبعية للمدلول ، مما يبرز بمزيد من الجلاء العسف الكامن وراء اختيار صورة بعينها ، دون سواها ، على سبيل التشابه . ونمط التمثيل هذا لا يؤدي في غالب الاحيان الى ابداع اعمال فنية مستقلة ، ولا بد ان يكتفي باندماج اشكاله ، وكأنها من مرتبة ثانوية ، بتشكيلات فنية اخرى . والانواع الرئيسية التي تدخل في هذا الباب هي : اللغز،

المرموزة ، الاستعارة ، الصورة والتشبيه .

جـ ـ ثالثا ، يسعنا ان نذكر ايضا ، على سبيل الاضافة ، الشعر التعليمي والشعر الوصفي . وبالفعل ، يبرز هذان النوعان للعيان الطبيعة العامة للموضوع، كما تتصورها ملكة الفهم النيّرة، من جهة اولى ، ووصف تظهيرها العيني من الجهة الثانية ، ويفعلان ذلك على اساس استقلال طبيعة الموضوع العامة هذه عن تظهيرها . وهكذا نواجه هنا انفصالا نهائيا بين العناصر التي يؤلف اجتماعها وانصهارها الحقيقي الشرط اللازم لابداع اعمال فنية حقيقية .

ان من نتيجة الفصل بين هذين العنصرين من عناصر العمل الفني انضواء جميع الاشكال التي تندرج في هذا الباب ، او جميعها تقريبا ، تحت لواء فن الكلمة ، على اعتبار ان الشعر هو وحده القادر على التعبير عن استقلال كل من المدلول والشكل ، بينما مهمة الفنون التشكيلية ان تظهر للعيان المضمون الباطن للشكل الخارجي .

ـ ١ ـ

مشابهات من منطلق خارجي

يقع المرء فريسة حيرة شديدة حين ياخذ على عاتقه تصنيف الانواع الشعرية المندرجة في هذا الباب الاول وتوزيعها الى ضروب رئيسية شتى . وبالفعل ، ان هذه الانواع انواع هجينة لا تنمّ عن اي مظهر من مظاهر الفن الضرورية . والعقبة التي يصطدم بها من هذا المنظور ، في مضمار علم الجمال ، مماثلة

لتلك التي يصطدم بها الدارس لبعض الانواع الحيوانية او الظاهرات الطبيعية . والإشكال ، هنا وهناك على حد سواء ، هو ان مفهوم الطبيعة والفن بالذات هو الذي يتمايز ويطرح تمايزاته . وهذه التمايزات هي بالفعل ملازمة للمفهوم ومطابقة له ، ومن الواجب ان تحمل على هذا المحمل ، اي ان تعتبر تمايزات لا تشتمل على درجات وانتقالات واشكال وسيطة ، اي اشكال هي بالضرورة أشكال ناقصة ومعيبة ، على اعتبار انها منبثقة عن احد تقسيمات المفهوم الرئيسية ، ولكن من دون ان تكون قادرة على بلوغ التقسيم الرئيسي التالي . والتبعة في ذلك لا تقع على المفهوم . ولو اراد احدهم ان يتخذ كأساس للتقسيم الفرعي والتصنيف ، لا **مفهوم** الشيء بالذات ، بل تلك الصنوف الثانوية، لكوّن عن تمايز المفهوم فكرة تتناقض وطبيعته الحقيقية . ان التقسيم الفرعي الحقيقي هو ذاك الذي يتخذ المفهوم بالذات اساسا له ومنطلقا؛ وليس للتشكيلات الهجينة ان تعلن عن ظهورها الا بدءا من اللحظة التي تشرع فيها الاشكال الثابتة ، الاشكال بحصر المعنى ، بالتحلل والتحول الى اشكال اخرى . وذلك هو ، بناء على ما تقدم قوله حتى الان ، حال الفن الرمزي .

ان الصنوف التي سنوليها عنايتنا فيما يلي تشكل الطور التمهيدي للفن الرمزي ، بمعنى انها تمثل ، وهي غير الكاملة بصفة عامة ، محاولات لبلوغ الفن الحقيقي ، محاولات يمكن ان نعثر فيها على عناصر عدة من الانتاج الفني ، ولكن من منظور يرى الى هذا الانتاج في تناهيه ، في نقصانه ، في نسبيته ، من حيث انه لا يؤدي الا الى اعمال فنية ثانوية الاهمية . وهكذا سندرس الحكاية الرمزية والحكاية الحكمية والمثل الرمزي ، الخ، لا بوصفها ضروبا تدخل في عداد الشعر ، اي كفن متميز عن الفنون التشكيلية والموسيقى ، بل فقط من خلال علاقاتها بأشكال الفن **العامة** ، وسنسعى الى تحديد سمتها النوعية من منظور هذه العلاقات ، بدلا من استنتاجها من مفهوم احد الانواع الشعرية

الحقيقية : الملحمي او الغنائي او المسرحي .

سنتكلم اولا عن الحكاية الرمزية ، ثم عن المثل الرمزي ، ثم عن الحكاية الحكمية والقول السائر ؛ لنخلص في النهاية الى بعض ملاحظات بصدد الامساخات .

- ١ -

الحكاية الرمزية

ان كنا ، في ما تقدم ، لم نتناول سوى الجانب الشكلي من العلاقة بين مدلول بيّن وشكله ، فاننا سنبحث الان عن المضمون الذي يناسب نمط التمثيل والتعبير هذا .

لقد كنا رأينا عند تناولنا لعلاقات الحالات ، التي هي موضوع دراستنا هنا ، بالجليل ، ان ما تنشده ليس ابراز **المطلق** من خلال الالحاح على كلية قدرته وعلى تعارضه مع هشاشة الاشياء المخلوقة وبطلانها ونقصانها . بل نحن نقف هنا ، على العكس ، على ارض تناهي الوعي وتناهي المضمون . اما لو اخذنا الرمز بحصر المعنى ، فسنجد ان مضمونه **الباطن** ، بالمقابل ، هو من طبيعة روحية ، بالرغم من انه ما يزال يرتدي ، كما في الرمزية المصرية ، شكلا طبيعيا ومباشرا . لكن ما ان يتصور هذا العنصر الطبيعي مستقلا وتطلق له حرية الوجود بهذه الصفة حتى يتلقى الروحي تعيينا متناهيا ، هو **الانسان** واهدافه المتناهية ، وحتى يعقد العنصر الطبيعي صلة ، ولو نظرية صرفا ، مع هذه الاهداف ، ويغدو مجرد تلميح الى هذه الاهداف ، مجرد كاشف لها ، وهذا لخير الانسان وعظيم منفعته . فظاهرات الطبيعة ، والصاعقة ، وطيران الطيور ، وخصائص احشاء حيوان من الحيوانات ، الخ ،

تتلقى ، اذا ما نظر اليها من منظور اهميتها للمنافـــع البشرية ، مدلولا مغايرا تماما لذاك الذي كان لها في انظار الفـــرس او الهندوس او المصريين الذين كانوا يتصورون الالهي مقترنا حميم الاقتران بالطبيعي الى حد ان الانسان كان يرى في الطبيعة التي تحيط به عالما يعج بالآلهة ويجعل هدفه ان يحقق في اعمالـــه الهوية ذاتها ، بحيث تكشف هذه الاعمال وتظهر للخارج ، متى ما جاءت منطابقة مع الكينونة الطبيعية للالهي ، ما في الانسان من الوهية . لكن حين يؤوب الانسان الى ذاته ، وينغلق على نفسه بعد استعادته حريته ، يغدو هدف ذاته من حيث هو فردية ، ولا يعود يتصرف ويعمل الا وفق **ارادته الذاتية** ، ويحيا حياة حرة ومستقلة ، ويدرك ان الجوهري الذي تنطوي عليه اهدافه وغاياته انما ياتي منه هو ، وان علاقاتها بالطبيعي علاقات خارجية محض. لهذا تتفرد الطبيعة وتتخصص ان جاز القول حوله وتضع نفسها في خدمته ، بحيث لا يعود يرى في الطبيعة ، من منظور علاقاته بالالهي ، تجليا منظورا **للمطلق**، بل يعتبرها مجرد وسيلة للحصول على تدخل الآلهة لصالح المنافع البشرية ، مجرد وسيلـــة لسبر ارادة الآلهة عن طريق الطبيعة ، وللحصول على تجل لها بحيث يتمكن من تأويله غير آخذ بعين الاعتبار سوى مصالـــح البشر وغاياتهم . هذه الرؤية للاشياء تقوم على رسوخ الاقتناع بتطابق **المطلق** والطبيعي ، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الانسانية الدور الرئيسي . بيد ان هذه الرمزية لا تدخل بعد في عداد الفن ، بل تحافظ على طابع ديني . وبالفعل ، ان **العراف** [1] لا يقوم بتاويل الظاهرات الطبيعية الا برسم غايات عملية ، إما لصالح هؤلاء او اولئك من الافراد الذين ينشدون تنفيذ مشاريع خصوصية ، وإما

---

١ ـ باللاتينية في النص : Vates . وهي تعني في آن واحد العراف والنبي والمتنبي والشاعر . «م»

لصالح شعب بأكمله ينشد انجاز عمل مشترك . أما الشعر فعليه، على العكس ، ان يعطي شكلا نظريا اكثر عمومية وان يعرض بحكم ذلك تحديدا مواقف واوضاعا وظروفا ذات صفة عملية بحتة .

ان الموضوعات التي يعالجها ما اسميناه بالرمزية الواعية تتألف من ظاهرات طبيعية ، من وقائع يمكن تبني بعض خصائصها او بعض مظاهر تطورها لتكون بمثابة تعبير رمزي عن مدلول عام، ذي صلة بالاعمال والمساعي الانسانية ، او عن مذهب اخلاقي ، او عن حكمة من الحكم ، اذن عن مدلول له مضمون معين ، فحواه التأمل في الكيفية التي تدار او ينبغي ان تدار بها الشؤون الانسانية ، وذلك بقدر ما يكون امرها منوطا بالارادة الانسانية . ولا يعود المقصود بهذه الارادة هذه المرة الارادة الالهية التي تنكشف للانسان في حميميتها ، بواسطة ظاهرات الطبيعة وبمقتضى تأويل ديني ؛ بل تؤخذ الظاهرات كما تحدث وكما تتطور طبيعيا ، وتمثل على حدة وبمعزل عن سواها بحيث يمكن ان يستنبط منها ، بمفردات قابلة للفهم انسانيا ، مبدأ اخلاقي او تحذير او مذهب او قاعدة سلوكية ، الخ .

ذلك هو المكان الذي يمكننا ان نعينه هنا لحكايا ايزوب (٢) الرمزية Fables .

أ ـ تقوم حكاية ايزوب ، في شكلها البدائي ، على اساس هذه الكيفية في تصور العلاقات التي تقوم او الاحداث التي تحدث بين مواضيع طبيعية ، وبالافضلية بين حيوانات تنبع غرائزها من

---

٢ ـ ايزوب : كاتب حكايا اغريقي (القرن السابع ـ السادس ق.م) ، كان عبدا ، ثم اعتق ، وحكم عليه بالموت . وهو شخصية شبه اسطورية ، وكان يمثل قبيحا ، لجلاجا ، احدب . وتنسب اليه مجموعة حكايا وامثال وحكم ، عنها اخذت امثال لقمان الحكيم . «م»

الحاجات الحيوية عينها التي تنبع منها غرائز الانسان ، من حيث هو مخلوق حي . هذه العلاقات او الاحداث ، منظورا اليها في تعييناتها الاكثر عمومية ، مماثلة اذن لتلك التي يمكن ان تطرأ في الحياة البشرية ايضا ، ومن هذا تحديدا تستمد مدلولها بالنسبة الى الانسان .

تؤلف حكاية ايزوب اذن ، طبقا لهذا التعيين ، تمثيلا لحالة او لوضع من اوضاع الطبيعة الهامدة او الحية ، او لحادث من حوادث العالم الحيواني ، الخ ، لم يجر اختراعها عسفا وجزافا ، بل هي حدثت فعلا ، وبعد ان جرى رصدها بدقة رؤيت على نحو يمكن معه استخلاص مغزى عام منها قمين بأن يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية ، وبخاصة على جانبها العملي ، وحقيق بأن يوجه النشاط وجهة الحكمة والاخلاقية . الشرط **الاول** الذي ينبغي توفره اذن هو ان الحالة التي يفترض فيها ان تقدم المغزى الاخلاقي المزعوم لا يجوز ان **تخترع** فحسب ، بل يتوجب كذلك ان يأتي اختراعها غير متناقض مع ظاهرات مماثلة موجودة فعلا في الطبيعة . **ثانيا** ، يجب ان تروى الحالة لا من وجهة نظر عموميتها ، بل ، شأنها شأن كل حادث يحدث في الطبيعة ، من وجهة نظر واقعها العيني ، كما لو انها حادث حدث فعلا .

الى هذا الطابع البدائي للشكل يرجع الشطر الاعظم من سذاجة الحكاية الرمزية ، اذ ان استنباط التعاليم التي تشتمل عليها والمدلولات المفيدة التي تنطوي عليها لا يتم الا بَعديا ، من دون ان يظهر على الحكاية وكأنها كتبت بهذه النية . ولهذا فان اجمل حكايا ايزوب هي تلك التي تستجيب لهذا الشرط الاخير وتسرد اعمالا (اذا شئنا استخدام هذه الكلمة) وظروفا واحداثا ناشئة عن غرائز الحيوانات او تروي ظاهرة او واقعة طبيعية ما ، او بصورة اعم ، اشياء تفرض نفسها ببداهتها ، من دون ان تستلزم مجهودا تخيليا او تمثليا . لذا لا يعسر علينا ان ندرك ان

المغزى التعليمي (٢) المتضمن في الحكاية الايزوبية في شكلها الراهن يضعف القصة ويكون له مفعول مماثل لمفعول الضربة التي تسدد بقبضة اليد الى العين ، بمعنى ان المرء يسعه في كثرة من الاحوال ان يستنتج من الحكاية عدة تعاليم لا تتفق على الدوام فيما بينها .

وبوسعنا ان نسوق عدة امثلة على هذا المفهوم الخاص للحكاية الايزوبية .

السنديانة والقصبة ، على سبيل المثال ، تتعرضان لعصف عاصفة ؛ فالقصبة اللدنة تنحني ، والسنديانة الصلبة تنقصف الى قسمين . وهذه حالة كثيرة الحدوث اثناء العواصف القوية . ومن الممكن ، من وجهة النظر الاخلاقية ، تطبيقها على انسان طويل القامة ، صلب العود والشكيمة ، يلقى حتفه بسبب تصلبه وعناده ، بينما يمكن بالمقابل لرجل لا يضارعه قوة جسم وصلابة خاق أن يصمد بفضل مرونته وأن يتكيف مع الظروف جميعا . وكذلك هو حال حكاية السنونو « المروية على لسان فيدرا . فقد ابصرت السنونوات ، وهي بصحبة طيور اخرى ، بفلاح يبذر بذور الكتان الذي منه سيجدل الحبل الذي به ستصطاد العصافير . وبما ان السنونوات طيور فطنة، فقد حلقت وابتعدت، أما الطيور الاخرى فلم تأبه للخطر . بل لبثت حيث هي ، وعلى لامبالاتها ، وانتهى بها الامر الى الوقوع في الاسر . وهنا ايضا تكمن ، في اساس الحكاية ، ظاهرة طبيعية وواقعية . فمعلوم ان السنونو تطير مع ابتداء الخريف نحو البلدان الدافئة ، وبذلك تكون غائبة عندما يبتدىء موسم صيد الطيور . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن حكاية الخفاش الذي ينظر اليه بازدراء ليلا ونهارا على حد سواء ، لانه ليس لا ابن الليل ولا ابن النهار .

---

٢ ـ باللاتينية في النص . «م»

هذه الحالات النثرية والواقعية يجري تأويلها بإعطائها مدلولا اكثر عمومية وانسانيا ، تماما كما ان ورعاء الناس يعرفون ، حتى في ايامنا هذه ، كيف يستخلصون من كل ما يحدث مغزى نافعا. وليس من الضروري على كل حال ان تفرض الظاهرة الطبيعية نفسها ببداهتها في كل مرة . ففي حكاية الثعلب والغراب ، على سبيل المثال ، لا تفرض الحقيقة الواقعة نفسها ببداهة ومن الوهلة الاولى ، وان لم تكن غائبة عنها مطلق الغياب ، اذ من عادة الغربان والزيغان ان تبادر الى النعيق اذا ما وقع بصرها على اشياء غريبة ، من بشر او حيوان ، الخ ، تتحرك امامها . وشبيه هذا الوضع نلفاه في حكاية الدغل الشائك الذي يجرد كل من يمر امامه من صوفه او يجرح الثعلب الذي يطلب لنفسه فيه ملجأ وملاذا ، وكذلك في حكاية الفلاح الذي يدفىء ثعبانا على صدره ، الخ . وفي حكايا اخرى ، يدور الكلام عن أحوال يمكن ان تقع حقا لدى الحيوانات ، كما في قصة النسر ، على سبيل المثال (اولى حكايا ايزوب) : فبعد ان افترس صغار الثعلب ، حمل مع لحم الأضحية الذي سرقه جمرا ، فاحرق الجمر وكره واحاله رمادا ، الخ . وتشتمل حكايا اخرى ، اخيرا ، على وقائع مقتبسة من الميتولوجيا القديمة ، كما في قصة الجعران والنسر وجوبيتر، حيث يرد ذكر لواقعة طبيعية (صحيحة او لا ، هذا امر لا يهم) هي واقعة عدم تواقت زمن تفقيس النسر والجعران ، وحيث تتضخم الاهمية المعزوة تقليديا الى الجعران (على نحو ما سيفعل لاحقا، وبمزيد من الغلو ، ارسطوفانس (٤)) الى حد يثير الضحك.

---

٤ ـ ارسطوفانس : كبير كتاب المسرح الهزلي عند الاغريق ، ترك احدى عشرة مسرحية ، لها جميعها طابع راهن بالنسبة الى عصرها ، اذ هاجم فيها الشاعر خصومه السياسيين والادبيين (٤٤٥ ـ ٣٨٦ ق.م) . «م»

واذا اردنا ان نعلم مدى صحة ابوة ايزوب لهذه الحكايا ، فحسبنا ان نتذكر انه لم يقم دليل قاطع على ان مؤلفها هو ايزوب او على انها قديمة بما فيه الكفاية لتعزى اليه الا بالنسبة الى بضع قليل منها ، كحكاية الجعران والنسر التي تحدثنا عنها للتو .

اما ايزوب شخصيا ، فيُروى انه كان عبدا شائه الشكل واحدب ؛ ويقال ان مسقط راسه كان في فريجيا ، اي في بلد يمكن اعتباره بلد الانتقال من الرمزية المشبعة بما هو طبيعي الى البلد الذي يشرع فيه الانسان بوعي ذاته وبوعي ما هو روحي . وعلى هذا الاساس ، فانه ما كان يرى في العالم الحيواني وفي الطبيعة بوجه عام شيئا جليلا وإلهيا ، كما كان يرى الهندوس والمصريون ، بل كان ينظر اليهما بعينين نثريتين باعتبارهما شيئا لا يمكن استخدام احداثه وظروفه الا في تمثيل اعمال ومشاريع بشرية ؛ بيد ان لقطاته اريبة فحسب ، وعارية من القوة الروحية، ومفتقرة الى العمق والنفاذ والحدس الجوهري ، وخاوية من الشعر والفلسفة . وآراؤه وتعاليمه تطفح بالحس السليم والذكاء ، لكن هذا الحس السليم وهذا الذكاء يضيعان في التفاصيل . وبدلا من ان يخلق أشكالا حرة يكمن مصدرها في الروح الحر ، يسعى الى ان يستخدم بعض غرائز الحيوانات ونزواتها او بعض احداث الحياة اليومية الزهيدة الشأن برسم غايات عملية ، وهذا لانه ما كان يجوز له ان يفصح جهارا عن تعاليمه ، بل كان عليه ان يقدمها في شكل مخفي ، وكأنها احجية، وبالتحديد احجية سرعان ما يستبين حلها . والحق انه مع هذا العبد ظهر النثر الى حيز الوجود ، وكل هذا النوع الادبي هو من طبيعة نثرية .

بيد ان الشعوب كافة والبلدان قاطبة عرفت هذه الابتكارات؛ وان يكن في مستطاع كل امة يحتوي ادبها على حكايا رمزية ان تفخر بأنها انجبت عددا من مؤلفي الحكايا ، فليس لنا ان ننسى ان اعمال هؤلاء هي ، في غالبها ، تقليد لتلك الابداعات الاولى ،

بعد تكييفها مع ذوق العصر ؛ وما اضافه كتاب الحكايا هؤلاء الى الكتلة المتوارثة لا يرقى بحال من الاحوال الى مرتبة الاصل .

ب ـ ان بين حكايا ايزوب كثيرا من الحكايا التي تفتقر الى الاتقان ان من وجهة نظر التصميم ام من وجهة نظر التنفيذ ، والتي لم تكتب الا بهدف تعليمي صرف ، وبذلك تتحول الحيوانات والآلهة فيها الى مجرد اداة ووسيلة . غير انها تحاذر مع ذلك التعسف في تأويل الطبيعة الحيوانية ، بعكس ما نلاحظه في العديد من الحكايا المحدثة : ففي حكاية بفيفل (٥) ، على سبيل المثال ، تدور القصة حول قدّاد (٦) ادخر في الخريف احتياطيا من القوت ، على حين ان قدادا آخر ، لم يأخذ للامر حيطته ، عضه الجوع بنابه واضطر الى سلوك طريق التسول . والحال ان عادة ادخار الاحتياطي هذه بعيدة كل البعد عن الطبائع الحقيقية للقداد ، بل منافضة لها . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نسوق امثلة كثيرة على حكايا من هذا النوع تعزى فيها الى الحيوانات طبائع وعادات لا تطابق طبيعتها .

لقد اعتاد الناس ، ازاء مثل هذه التآليف ، على الا يروا في الحكاية سوى وسيلة للتعليم ، وفي الوقائع المروية فيها سوى ابتكارات غرضها الوحيد اضفاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس جميعا على التعاليم . لكن هذه الوسائل والادوات ، وعلى الاخص حين تكون الحالات الموصوفة مستحيلة الحدوث بالنظر

---

٥ ـ غوتليب كونراد بفيفل : كاتب الزاسي ، له اشعار وقصص ومجموعة من الحكايا (١٧٣٦ ـ ١٨٠٩) .   «م»

٦ ـ القداد : قارض معروف باسم همستر ، منتشر في الالزاس واوروبا الوسطى ، شديد الاذى ، يدخر ، بخلاف ما يذهب اليه هيغل ، خضارا ولحوما وحبوبا في جحره المعقد المسالك .   «م»

الى طبيعة الحيوانات المعزوة اليهـــا ؛ تظهر وكأنهـا ابتكارات مسطحة ، تافهة وعديمة المدلول ، اذ ان اربابه الحكاية انما تكمن تحديدا في تصوير وقائع معروفة وحقيقية ، ولكن مع اعطائهـا معنى اعم من المعنى الذي يمكن ان يكون لها في نظر قارىء غير فطين . واعتقادا من الناس ، فضلا عن ذلك ، بأن كنه الحكاية هو تحميل الحيوانات اقوالا وافعالا نيابة عن البشر ، فقد تساءلوا عن الجاذبية او عن الفائدة التي يمكن اجتناؤها من مثل هـــذا الاستبدال . وبالفعل ، ليس في الحكاية ما يجذب ، هذا اذا ما طلبنا فيها شيئا اكثر او مغايرا لما قد نلقاه في مسرحية هزلية يمثلها قرود او كلاب ، مع ان المفارقة بين الطبيعة الحيوانية ، بمظهرها الخارجي ، وبين الافعال الانسانية هي وحدها التـــي تأسر انتباهنا في هذه الحال ؛ ناهيك عن شعور الاعجاب الذي يساورنا لدى مشاهدتنا ما يمكن الوصول اليه بفعل مهـــارة التدريب والترويض . هكذا ارتـــأى بريتنجر **Breitinger** ان الميزة الاولى لمثل هذه التفننات هي ما تنطوي عليه من جوانب مدهشة ومعجبة . بيد ان تصوير حيوانات ناطقة لم يكن يعدّ في الحكايا الاقدم عهدا شيئا مدهشا وخارقا للمألوف ؛ وعليه ، فقد كان ليسنغ (٧) يرى ان إقحام الحيوانات ينطوي على مزية كبيرة ، لانه يتيح للعرض ان يكون مختصرا ومفهوما اكثر ، ولأن الكاتب ، اذ يعوّد قراءه على طبائع الحيوانات ، كمكر الثعلب ووقار الاسد وشره الذئب ووحشيته ، يتحاشى التجريدات من اشباه المكر والكرم والوحشية ، ويلبس هذه الصفات شكلا عينيا . بيد ان هذه المزية لا تخفف شيئا من ابتذال الاداة والوسيلة البحتة ؛ ولو

---

٧ ـ غوتولد أفرايم ليـــسنغ : كاتب الماني ، دعا في كتاباته النقديـــة والجمالية الى تجاوز الكلاسيكية الفرنـــسية ، والاقتــــداء بمسرح شكسبـــير (١٧٢٩ ـ ١٧٨١) . «م»

نظرنا الى الامور نظرة كلية شاملة لوجدنا ان إنابة الحيوانات مناب البشر سواة اكثر منها مزية ، اذ ان الوجه الحيواني يبقى في الاحوال جميعا قناعا يهدف الى اخفاء مدلول الحكاية او الى جعله اكثر قابلية للادراك والفهم سواء بسواء .

واعظم حكاية من هذا النوع ستكون على هذا الاساس حكاية رينكه الثعلب ، مع اننا لا نستطيع ان نعدها حكاية بملء معنى الكلمة .

ج ـ بالاضافة الى ما تقدم قوله ، نستطيع ان نزيد بضع كلمات حول طريقة اخرى في معالجة الحكاية الرمزية ، لكننا بعملنا هذا نكون قد شرعنا بتجاوز حدوذ هذا النوع الادبي . فما يسبغ ، بوجه العموم ، على الحكاية الرمزية قيمتها ويعطيها معنى هو سعيها الى ان تكتشف ، من بين ظاهرات الطبيعة الجمة العدد ، حالات تصلح لان تتخذ نقاط انطلاق لتأملات عامة حول اعمال بني الانسان وسلوكهم ، من دون ان تجرد العناصر المقتبسة من العالم الحيواني او من الطبيعة من خصوصيتها ونوعيتها . وعلى كل ، فان العلاقات التي تقام بين حالة خاصة وبين المغزى الاخلاقي الذي يستخلص زعما منها هي محض علاقات عسفية ، لعبة ذهنية ذاتية ، مزحة في ذاتها . والحال ان هذا الجانب من الحكاية هو الذي يقدَّم على ما سواه في الصنف موضوع دراستنا هنا . وقد الف غوته الكثير من القصائد المماثلة الممتعة والاريبة . وقد جاء في احداها ، وعنوانها **النباح** : «كنا نرحل، ممتطين صهوات جيادنا ، في كل صوب واتجاه ، طلبا للمسرات والاعمال ؛ لكن كان النباح والعواء يلاحقاننا اينما اتجهنا . وكان مصدرهما الكلب المخارش الذي افلت من وجاره واصر على مرافقتنا ؛ وكان صوت نباحه يبرهن فقط على ان جيادنا تتقدم». لكن الحيوانات وغيرها من المواضيع المقتبسة من الطبيعة مصوَّرة في هذه الحكايا ، كما في حكايا ايزوب ، مثلما هي في الواقع ،

وبالاضافة الى ذلك تضمّن طرقها في السلوك والتصرف احوال واهواء وطباع انسانية تكون قريبة الشبه بطبائع هذه الحيوانات. وذلك هو حال رينكه الثعلب ، بطل قصة هي اقرب الى الحكاية المادية منها الى الحكاية الرمزية . وتعود هذه القصة الى عصر سادت فيه الفوضى والانحلال والدناءة والعنف والسفاهة والزندقة ،الى عصر ما عرف من العدل سوى سيادته الظاهرية على اشياء العالم ، وبالاختصار ، عصر عقد فيه لواء الظفر للمكر والاحتراس والانانية . وتلكم هي السمات المميزة للعصر الوسيط، كما تبدت في المانيا بوجه الخصوص . فقد كان الامراء الاقوياء يظهرون قدرا من الاحترام للملك ، لكن كان كل واحد يفعل في الواقع ما يشاء ، فينهب ويقتل ويضطهد الضعفاء ، ويعرف في الوقت نفسه كيف يفوز بأعطاف السيدة الملكة ، بحيث يظل كل شيء محافظا على ظاهر من التلاحم . ذلكم هو المضمون الانساني؛ وهو لا يعرض لنا في جمل مجردة ، بل من خلال طائفة من الاحوال والطبائع ؛ وبالنظر الى طبيعته الدنيئة فليس انسب منه مضمونا للطبيعة الحيوانية التي عن طريقها يتظاهر. لهذا لا نعجب البتة حينما نلقاه غارقا بكليته في الحيوانية ، وهذه النقلة ، بدلا من ان تبدو لنا حالة منفردة وقريبة بقدر او بآخر مما يمكن ان نلحظه في العالم الانساني ، تفقد في انظارنا تفردها وتتلقى قدرا من العمومية التي تجعلنا ندرك الحقيقة التالية : هكذا تحصل الامور في هذه الدنيا الدنية . اما الجانب الطريف من الحكاية فيتمثل بالنقلة التي تختلط فيها الفكاهة والسخرية برصانة الشيء ومرارته ، علما بأن هذه النقلة تعطينا تمثيلا امينا وجيدا عما يجري في المجتمع الانساني بعد نقله الى العالم الحيواني ؛ وفي قلب هذا العالم الحيواني تتوقف القصة عند جملة من التفاصيل المسلية والوقائع الغريبة ، بحيث يتراءى لنا وكاننا ، رغم جلافة القصة وطابعها الاستفزازي ، امام دعابة

يخلق بنا ان نحملها على محمل الجد ، بدلا من ان نرى فيها خبثا وعسفا .

- ٢ -

المثل الرمزي ، القول السائر ، الحكاية الحكمية

أ ــ بين المثل الرمزي Parabole والحكاية الرمزية نقطة مشتركة ، وهي انه يقتبس مثلها احداثا من الحياة العادية ، لكنه يعطيها مدلولا اسمى واعم ، بهدف جعل هذا المدلول واضحا للعيان وقابلا للادراك والفهم بواسطة حادثة منفردة ويومية .

لكن المثل الرمزي يختلف في الوقت نفسه عن الحكاية الرمزية ، ووجه هذا الاختلاف يتمثل في كونه يبحث عن الحادثة التي ينوي استخدامها ، لا في الطبيعة او العالم الحيواني ، بل في الاعمال والنشاطات الانسانية التي يراها كل واحد منا يوميا ويعرفها ؛ وبعد ان يقع اختياره على حادثة منفردة تبدو للوهلة الاولى ، وبحكم تفردها ، وكأنها غير ذات مدلول ، يسبغ عليها اهمية اكثر عمومية اذ يعزو اليها مدلولا ارفع واسمى .

وكمثال على مثل رمزي ما يزال غرضه عمليا صرفا ، نستطيع ان نذكر المثل الذي لجأ اليه قورش (هيرودوتس ، الكتاب الاول ، ١٢٦) ليستميل عواطف الفرس . فقد كتب الى الفرس ان يتجهزوا بمناجل وأن يتوجهوا الى مكان معين . فما وصلوا حتى فرض عليهم في اليوم الاول عملا شاقا : عزق ارض تغطيها نباتات شائكة . وفي الغداة ، وبعد ان اخذوا قسطا من الراحة ، اقتادهم الى مرج واغدق عليهم لحما وخمرا . فلما انتهت الوليمة سألهم أي اليومين في نظرهم امتع ، اليوم السابق ام اليوم الذي هم فيه . فجاء جوابهم جميعا بانه اليوم الذي هم فيه لانهم

ما عرفوا فيه الا الهناء، بينما كان اليوم السابق يوم تعب وضنك. عندئذ هتف بهم قورش : اذا شئتم اتباع قيادتي كانت لكم ايام كثيرة كمثل هذا اليوم ، وإلا فلن يكون في انتظاركم سوى اعمال شاقة لا تقع تحت عد ، وكلها كأعمال يوم امس .

ان الامثال الرمزية التي تتضمنها الاناجيل شبيهة بالمثل الذي سقناه ، مع فارق واحد وهو انها ، بمدلولها ، ذات اهمية اعمق وعمومية أوسع بما لا يقاس . ومن هذا القبيل مثل الزارع ، وهي قصة غير ذات مدلول بحد ذاتها ، لكنها ذات اهمية بالقياس الى عقيدة ملكوت السماوات (٨) . ويكمن مدلول هذه الامثال في التعليم الديني ، وهذا التعليم تقوم بينه وبين حوادث الحياة الانسانية التي تعبر عنه علاقات مماثلة لتلك التي تقوم ، في حكايا ايزوب ، بين العالم الحيواني والعالم الانساني ، من خلال تعبير الاول عن الثاني !

---

٨ ـ ورد مثل الزارع في الاصحاح الثالث عشر من انجيل متى : «في ذلك اليوم خرج يسوع من البيت وجلس عند البحر ، فاجتمع اليه جموع كثيرة حتى انه دخل السفينة وجلس . والجمع كله وقف على الشاطىء . فكلمهم كثيرا بأمثال قائلا : هوذا الزارع قد خرج ليزرع . وفيما هو يزرع سقط بعض على الطريق فجاءت الطيور واكلته . وسقط آخر على الاماكن المحجرة حيث لم تكن له تربة كثيرة ، فنبت حالا اذ لم يكن له عمق ارض . ولكن لما اشرقت الشمس احترق . وإذ لم يكن له اصل جف . وسقط آخر على الشوك ، فطلع الشوك وخنقه . وسقط آخر على الارض الجيدة فاعطى ثمرا . بعض مئة ، وآخر ستين ، وآخر ثلاثين . من له اذنان للسمع فليسمع .

«فتقدم التلاميذ وقالوا له : لماذا تكلمهم بأمثال ؟ فاجاب وقال لهم : لانه قد أعطي لكم ان تعرفوا أسرار ملكوت السموات . واما لاولئك فلم يعط». «م»

مثل هذا المضمون الهام نلفاه في قصة بوكاشيو (٩) المشهورة التي استخدمها ليسنغ في **ناثان الحكيم** (١٠) بمثلها الرمزي عن الحلقات الثلاث . فالواقعة هنا ايضا عادية تماما اذا ما نظرنا اليها بحد ذاتها ، لكنها تكتسب اهمية لامتوقعة لدى استخدامها كدليل على انعدام الفروق بين الديانات اليهودية والمسيحية والاسلامية . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته ، اذا ما شئنا الانتقال الى احدث نتاج في هذا المضمار ، عن امثال غوته . وسنذكر ، على سبيل المثال ، **فطيرة الهر** ، وهي تحكي عن طاهٍ طيب تصور نفسه صيادا ، لكنه بدل ان يقتل ارنبا قتل هرا ، وقدمه مع ذلك للمدعوين في شكل فطيرة كثيرة التوابل . تلميح الى نيوتن . بيد ان سوء حظ عالم الرياضيات نيوتن حينما اراد ان يهتم بالفيزياء لم يكن من النوع نفسه ، وقد انتهى العالم الكبير على كل حال الى نتائج اهم شأنا ، ولو بقليل ، من **فطيرة الهر** التي تفتقت عنها عبقرية الطاهي الصياد العاثر الحظ . والحق ان امثال غوته ، مثلها مثل حكاياه الرمزية ، مكتوبة بنبرة فكاهية كان كثيرا ما يلجأ اليها ليروح عن الاحزان الجاثمة على صدره .

ب ـ **القول السائر** Proverbe . يحتل القول السائر ، في المضمار الذي نحن بصدد دراسته ، مكانة وسيطة . فالقول السائر ، في حالة توسيعه ، قابل لان يتحول اما الى حكاية رمزية وإما الى حكاية حكمية . وهو يبين عن واقعة مفردة ، مقتبسة في غالب الاحيان من الحياة الانسانية اليومية ، لكن بعد

---

٩ ـ جيوفاني بوكاشيو : اول ناثر ايطالي كبير ، مؤلف «الديكاميرون» ، وهي مجموعة من القصص قريبة في بنائها من «الف ليلة وليلة» ، يصف فيها حياة البورجوازيين الفلورنسيين المولعين بالثقافة والملذات (١٣١٣-١٣٧٥). «م»

١٠ ـ ناثان الحكيم : تراجيديا بورجوازية وفلسفية ضمنها ليسنغ مذهبه الجمالي الجديد . «م»

ان يعطيها مدلولا عاما . ومن امثلته : «يد تغسل الاخرى» ، «ليكنس كل امام بيته» ، «من يحفر حفرة لاخيه وقع فيها» ، «اطعمني فاسقيك» ، الخ . والى هذه الفئة تنتمي ايضا الحكم التي الف غوته منها عددا كبيرا ، وكلها تتميز بسحر لامتناه وبعمق كبير في كثير من الاحيان .

وهذه كلها مشابهات يقوم فيها اقتران حميم بين المدلول العام والتظاهر العيني ، فيعبر الثاني عن الاول ، بدل ان يكون ما بينهما انفصال وتعارض .

جـ ـ الحكاية الحكمية L'Apologue . ومن الممكن اعتبارها مثلا رمزيا لا يستخدم فقط واقعة خاصة على سبيل المشابهة ، وبغيةَ الإبانة عن مدلول عام ، بل يقدم ويعبر عن المغزى العام في هذا الرداء ذاته ، على اعتبار ان هذا المغزى متضمَّن فعلا في الواقعة المفردة ، غير المروية مع ذلك الا بصفتها مثالا خاصا . بهذا المعنى نستطيع ان نعد **الرب والراقصة** لغوته حكاية حكمية. فالقصة هنا هي القصة المسيحية عن مريم المجدلية التائبة ، ولكن بعد تحويرها وفق نمط التمثيل الهندوسي . فالراقصة الهندية تدال على الاتضاع عينه ، وقلبها مفعم بحب وإيمان مماثلين في القوة ؛ وعندما يمتحنها الله تخرج من الامتحان منتصرة ، وقد تغير وجهها وغفرت لها ذنوبها . وفي الحكاية الحكمية يتوالى سرد القصة الى ان ينبثق المغزى من تلقاء نفسه في النهاية ، بعيدا عن كل مشابهة ، كما في حكاية **الباحث عن الكنوز** مثلا : «لتكن كلمتك السحرية في المستقبل : العمل نهارا، والضيوف مساء ، اسابيع شاقة ، واعياد فرحة» .

- ٣ -

الامساخات

الامساخات Métamorphoses هي عبارة عن تآليف رمزية ـ

ميتولوجية ، لكن الطبيعي يكون متعارضا فيها مع الروحي على نحو سافر ، بمعنى ان الشيء الموجود في الطبيعة ، من صخر او حيوان او زهرة او ينبوع او عين ماء ، يجري تأويله على انه يمثل وجودا روحيا ساقطا او معاقبا . ومن أمثلة ذلك فيلوميليا «١١» ، والبييريديات «١٢» ، ونرجس «١٣» ، واريثوزا (١٤) ، الخ ، وكلهم خلائق انزل بهم عقاب لامتناه بعد ارتكابهم خطا ما او فاحشة او جريمة ، او قضي عليهم باوجاع لامتناهية تحرمهم من حرية الحياة الروحية وتمسخهم الى اشياء هامدة الحياة .

هكذا فان الاشياء الطبيعية لا يعود ينظر اليها من وجهها الخارجي والنثري وحده ، باعتبارها مجرد جبل ، مجرد نبع او

---

١١ ـ فيلوميليا : من الميتولوجيا الاغريقية ، ابنة بانديون ، اخت بروكنيا اغتصبها زوج اختها تيريوس . وانتقاما لها ، قتلت بروكنيا ابنها . ايتيوس ، وقدمت لحمه طعاما لتيريوس من دون علمه ، وفرت مع فيلوميليا . طاردهما تيريوس ، فابتهلتا الى الآلهة ان تنقذهما ، فتحولت بروكنيا الى هزار ، وفيلوميليا الى سنونو ، بينما مسخ تيريوس الى هدهد . «م»

١٢ ـ البييريديات : اسم كان يطلق احيانا على ربات الفنون التسع في الميتولوجيا الاغريقية . «م»

١٣ ـ نرجس : شخصية أسطورية من الميتولوجيا الاغريقية ، اشتهر بجماله الفائق . رأى صورته في الماء فعشق ذاته . ومن شدة عشقه رمى نفسه في الماء ، فتحول الى زهرة تعرف باسمه . «م»

١٤ ـ اريثوزا : في الميتولوجيا الاغريقية ، حورية طاردها الفيوس ، إله النهر المعروف باسمه . فساعدتها الالهة ارتميس على الهرب بان حولتها الى ينبوع في سرقوسة . لكن الفيوس لحقها من تحت مياه البحر ، وقرن تياره الى تيار الينبوع ، ولهذا قيل ان مياهه تتدفق من تحت البحر من اليونان الى سرقوسة في صقلية . «م»

شجرة ، بل يعزى اليها مضمون هو جزء من عمل او من حدث منبثق عن الروح . فالصخر لا يعود محض حجر ، بل نيوبيا (١٥) التي تبكي اولادها . لكن هذا العمل الانساني الصادر عن الروح هو في الوقت نفسه عمل مزدوج ، ومن الواجب ان يعتبر الامساخ الى محض شيء طبيعي انحطاطا للروح .

ينبغي اذن ان نميز بين هذه الامساخات التي يتحول بموجبها البشر والآلهة ، الخ ، الى اشياء هامدة الحياة وبين الرمزية اللاواعية بحصر المعنى . ففي مصر ، على سبيل المثال ، يكمن الالهي جزئيا . وبصورة شبه مباشرة ، في الداخلية المغلقة والغامضة للحياة الحيوانية ؛ لكن الرمز بحصر المعنى يمثل ، من جهة اخرى، بشكل طبيعي يقترن حميميا بينه وبين مدلول تقريبي اوسع وارحب ، ولكن من دون ان يقوم تطابق فعلي بينهما . ومرد ذلك الى ان الرمزية اللاواعية ليست هي بعد ذلك الحدس المتحرر والواصل الى روحية المضمون والشكل على حد سواء . اما في الامساخات ، على العكس ، فان التمييز بين الطبيعي والروحي بين جلي حاسم ؛ وهي تؤلف من هذا المنظور طورا انتقاليا بين الرمزية الميتولوجية وبين الميتولوجيا بحصر المعنى . فالميتولوجيا، اذ تتخذ نقطة انطلاق لأساطيرها موضوعا او فعلا عينيا ، نظير الشمس والبحر والانهار والاشجار والإخصاب والارض ، الخ ، لا تتوانى عن محو ما هو طبيعي محض في هذه المواضيع ، فتبرز للعيان الجانب الداخلي للظاهرات الطبيعية وتسبغ عليه طابعا فرديا ، بوصفه قوة ذات روحية ، في شكل آلهة متصوَّرة

---

١٥ - نيوبيا : في الميتولوجيا الاغريقية ، ملكة فريجيا الاسطورية . سخرت من ليتو التي لم يكن لها سوى ولدين : ابولون وارتميس . وقد انتقم هذان لامهما فقتلا ابناء نيوبيا السبعة وبناتها السبع . وحوّل زفس نيوبيا الى تمثال بالتر . «م»

خارجيا وداخليا وفق نماذج بشرية . هكـــذا كان هومـــيروس وهزيودس اول من اعطى الاغريق ميتولوجيا خاصة بهم ، لا في شكل محض مدلول منسوب الى الآلهة ، ولا فـــي شكل مذاهب اخلاقية او فيزيقية او لاهوتية او تاملية ، بل اعطياهم الميتولوجيا بما هي كذلك ، وبعبارة اخرى ، اعطياهم بداية دين روحي ، متجسد في اشكال انسانية .

في **امساخات** اوفيديوس (١٦) نلقى ، علاوة على طريقـــة عصرية تماما في معالجة الاساطير ، خليطا من اكثر الاشياء تنافرا. فبالاضافة الى الامساخات التي يمكن اعتبارها ، عند الاقتضاء ، ضربا من التمثيل الاسطوري ، تبرز وجهة النظر النوعية لهـــذا الشكل ، اكثر ما تبرز ، في القصص التي تتعرض فيها هـــذه الوجوه ، التي تدعونا اسباب وجيهة الى اعتبارها رمزية بلـــه اسطورية تماما ، لعمليات امساخ يتحول فيها المدلول والشكل ، بعد ان كانا حتى ذلك الحين متحدين ، الى عنصرين متعارضين، واحدهما يمسخ في الآخر . هكذا نجد الذئب ، وهو رمز فريجي ومصري ، منسلخا ومنفصلا عن مدلوله المحايث الذي يتحول ، على هذا النحو ، الى وجود سابق ، وجود ملك او بـــل وجود الشمس ، بينما يمثل وجود الذئب وكأنه نتيجة عمل تم فـــي الوجود الاول . وفي نشيد البييريديات كذلك ، تمثل الآلهـــة المصرية والكبش والهر ، الخ ، في اشكال حيوانية التجأت اليها ، وقد استبد بها القلق ، آلهة اليونان الاغريقية : جوبيتر ، فينوس، الخ . اما البييريديات ، اللائي تجرأن بنشيدهن على منافســة

---

١٦ ـ اوفيديوس بوبليوس : شاعر لاتينـــي كبير ، له «فـــن الحب» و«الغراميات» و«الامساخات» التي تنم عن شاعر مطبوع ونابه . مات منفيـــا (٤٣ ق.م ـ ١٨ ب.م) . م٩

ربات الفنون ، فقد مسخن ، عقابا لهن وقصاصا ، الى قنادس .

غير ان الامساخات تختلف عن الحكايا الرمزية بما تنطوي عليه من تعيين أوسع للمضمون الذي يؤلف مدلولها . وبالفعل ، ان الرابطة التي تقوم في الحكاية الرمزية بين المغزى الاخلاقي وبين الوافعة الطبيعية ، التي هي له بمثابة الاساس ، رابطة رخوة ، على اعتبار ان العنصر الطبيعي يبقى كما هو ولا يندرج في عداد المدلول ، مع ان بعض حكايا ايزوب لا تحتاج الا الى تعديل طفيف كيما تتحول الى امساخات : ومن ابرز الامثلة على ذلك مثـال الحكاية الثانية والاربعين ، حكاية الخفاش والدغل الشائـك والغماس (طير) الذي تفسر غرائزه على انها عاقبة مشاريـع سابقة .

هكذا تنتهي جولتنا في الحلقة الاولى من الفن التشابهـي التي تضم أعمالا تتخذ من الواقع الموجود والظاهرات العينيـة نقطة انطلاق لها . وقد بات في مستطاعنا الان ان نتطرق الـى انواع اخرى من هذا الشكل الفني عينه ، انواع تتخذ من المدلول نقطة انطلاق لها .

ب ــ مشابهات تتخذ من المدلول نقطة انطلاق لها

حين يتصور وعينا عملا فنيا يقوم على اساس الانفصال بين المدلول والشكل ، ولكن من دون ان تقطع العلاقات فيما بينهما ، نستطيع ، بل يتوجب علينا ، بالنظر الى استقلال كل واحد من هذين العنصرين ، ان نبدأ لا بالعنصر الخارجي فحسب ، بـل كذلك بالعنصر الداخلي : التمثلات ، الاحاسيس ، التأملات .

المبادىء ، الخ . وبالفعل ، ان هذا العنصر الداخلي لهو ، على منوال الصور الخارجية ، شيء **موجود** في الوعي ، وبحكم استقلاله عن الخارجي تكمن نقطة انطلاقه في ذاته . عندما نبدأ بالمدلول اذن ، يظهر التعبير ، الواقع الخارجي وكأنه وسيلة مستعارة من العالم العيني بغرض تحويل المضمون المجرد الى موضوع للتمثل والحدس والادراك الحسي .

لكن بالنظر الى هذا الفارق بين كل من العنصرين قياسا الى الآخر ، لا تكون العلاقة القائمة بينهما علاقة لازمة ، كما لا ترتكز الى اي اساس موضوعي . انما هي محض علاقة **ذاتية** ، لا يراد لها ان تخفى عن الانظار ، بل ثمة حرص على العكس على ابرازها للعيان بواسطة الشكل الذي يعطى للتمثل . ان التجسيد الفني المطلق يرتكز الى انصهار المضمون والشكل ، النفس والجسم . وهو متصوَّر على انه **إحياء** عيني ، على انه حصيلة اتحاد في ـ ذاته ـ ولذاته بين النفس والجسم ، بين المضمون والشكل. اما هنا على العكس ، فكل شيء يرتكز الى انفصال بين كلا العنصرين ، ولا يكون للمقاربة بينهما من نتيجة سوى تجسيد عيني ذاتي محض للمدلول من خلال شكل هو ، من حيث المبدأ، خارجي بالنسبة اليه ، وسوى تأويل ذاتي ايضا لحقيقة من الحقائق الواقعة من خلال ربطها بتمثلات الروح ومشاعره وافكاره. ولهذا يتجلى في هذه الاعمال تحديدا الفن الذاتي **للشاعر** ، بالمعنى الحرفي للكلمة ، معنى **الصانع** (١٧) ، ومن وجهة النظر هذه تخصيصا يمكن ان نميز في الاعمال الفنية الجيدة بين ما يشكل الجزء الضروري من العمل وبين ما اضافه اليه الشاعر على سبيل الزخرفة والتجميل . فحين يكال المديح لشاعر من

---

١٧ ـ شمَر باليونانية تعني ايضا صنع . «م»

الشعراء ، فهذا بالاجمال بسبب هذه الزخارف والمحسنات البديعية التي يمكن تعرّفها بسهولة ويسر ، من صور بيانية ومشابهات ومجازات واستعارات ، الخ ، علما بأن بعضا من هذا المديح يرجع في مصدره الى الشعور بالرضى الذي يساور المرء حينما يستطيع ، بما من أوتي من ثقوب ذهن وقوة حيلة ، ان يتعرّف ذاتية الشاعر وان يهتدي اليها تحت ركام الزخارف والمحسنات البديعية . والحق ان هذه المحسنات لا تشكل ، في الاعمال الفنية الحقيقية ، كما سبق لنا القول ، الا عنصرا ثانويا. وان تكن مذاهب الاقدمين في فن الشعر قد عدتها من مقومات الشعر الضرورية .

لكن ان يكن العنصران المطلوب الربط بينهما لا يباليان واحدهما بالآخر ، فلا بد ، كيما يكون هذا الربط الذاتي مبررا ، ان يأتي الاداء منطويا في محتواه على شروط وخواص قريبة من شروط المدلول وخواصه ، على اعتبار ان هذا التشابه او هذا الظاهر من التشابه هو السبب الوحيد الذي يبيح اعطاء المدلول هذا الشكل المحدد او ذاك ، ويأذن بتجسيده عينيا بواسطة هذا الشكل .

اخيرا ، وبالنظر الى اننا لا نبدأ بالظاهرة العينية لنستنتج منها من ثم عمومية ما ، بل نبدأ على العكس بهذه العمومية عينها التي لا بد ان تنعكس في صورة ما ، فان المدلول هو المدعو ، والحالة هذه ، الى ان يلعب الدور الرئيسي والى أن يهيمن على الصورة التي لا تعدو ان تكون محض وسيلة لتظهيره .

سوف نعالج الانواع التي تدخل في هذا الباب وفق الترتيب التالي :

١ ـ **اللغز** الذي هو اقرب نوع الى انواع الباب الاول .

٢ ـ **المرموزة** التي ترجح فيها كفة المدلول المجرد كفة الشكل الخارجي .

٣ ـ الانواع التشابهية بحصر المعنى : **الاستعارة ، المجاز ، التشبيه .**

- ١ -

اللغز

الرمز بحصر المعنى ملغِز في ذاته ، بمعنى ان الخارجية التي تضع في متناول الادراك مدلولا عاما تظل متمايزة عن هذا المدلول، بحيث يمكن ان تخامر المرء شكوك بصدد المعنى الذي يجدر به ان يعزوه الى الشكل . غير ان اللغز يدخل في عداد الرمزية الواعية ويختلف عن الرمز بحصر المعنى من حيث ان ذاك الذي يطرح اللغز يعرف المدلول اتم معرفة واوضحها ، وقد اختار عن قصد وعمد الشكل القمين بأن يموهه والذي من خلاله ينبغي ان يتم حزره . ان الرموز بحصر المعنى تبقى على الدوام بلا حل ، بينما يحمل اللغز في داخل ذاته حله . وهذا ما جعل سانشو بانسا (١٨) يقول انه يحب ان يعرف اولا كلمة اللغز ، وأن يسمع من ثم اللغز .

للغز اذن معنى هو بحكم المعروف ، ومدلوله لا يحتمل لبسا او غموضا . لكن ما يميزه ، علاوة على ذلك ، هو انه يتألف من سمات طبعية وخواص تندرج في عداد العالم الخارجي المعروف الذي تتواجد فيه في حالة شتات وتناثر ، وقد جرى الجمع بينها على نحو متنافر عن قصد وعمد بحيث تقابل من المرء للوهلة الاولى بالدهشة . ولهذا السبب تفتقر الى وحدة تركيبية ذاتية، ويكون التقريب المقصود فيما بينها او تراصفها المتعمد خاويين ، لهذا السبب عينه ، من المعنى ؛ لكنها تفصح من جهة اخرى عن

---

١٨ ـ سانشو بانسا : سائس دون كيشوت وخادمه الوفي ، لكنه ثرثار جاهل ، وحسه السليم يقف على طرفي نقيض ولخيلات سيده الجامحة. «م»

ميل الى الوحدة ، وبفضل هذه الوحدة تتلقى السمات الاشد تنافرا في الظاهر معنى ومدلولا من جديد .

هذه الوحدة ، التي هي حامل تلك المحمولات المتشتتة ، تمثل بالتمثل المحض ، بكلمة اللغز المطلوب استخلاصها من ردائه البالغ التعقيد في الظاهر . ومن هذا المنظور ، يمكن اعتبار الرمز ملحة رمزية ، لكنها ملحة مقصودة وواعية . وهذه الملحة هي بمثابة امتحان للأرابة ولسرعة البديهة في ادراك التركيبات ؛ ونمط تمثيلها ، الذي يهدف الى الحفز على حلها ، يدمر على هذا النحو نفسه بنفسه .

لهذا يدخل اللغز في عداد فن الكلام في المقام الاول ، ولكن من الممكن ان يجد مكانا له ايضا في الفنون التشكيلية ، في الهندسة المعمارية ، في هندسة الحدائق ، في الرسم . وهو ينتمي ، باصوله التاريخية ، الى الشرق بوجه خاص والى الحقبة الانتقالية من الرمزية المبهمة والغامضة الى الحكمة والعمومية الاقرب الى الوعي . وقد استطابت شعوب وعصور بكاملها ممارسة هذا النوع والتفنن به .

في العصر الوسيط بقي اللغز يلعب دورا كبيرا لدى العرب، والاسكندنافيين ، وفي الشعر ، كما على سبيل المثال في مباريات المغنين الجوالين على منوال مباريات فارتبرغ (١٩) . اما في ايامنا هذه فهو لا يعدو كونه وسيلة تسلية وتزجية للوقت .

وبوسعنا ان نربط باللغز المضمار الواسع من الابتكارات الاريبة التي تتلبس شكل مجانسات لفظية واشعار مناسبات ، مستوحاة من حدث ما او موضوع ما . وهنا يكون لدينا ، من جهة اولى ، موضوع محايد ، ومن الجهة الاخرى ، ابتكار ذاتي يسفر ، من غير ما توقع وبنفاذ نظر مدهش ، عن جانب من الموضوع ، عن

---

١٩ ــ فارتبرغ : قصر قديم في المانيا كان يؤمه الشعراء الجوالون .   م٩

علاقة من علاقاته ما كان هذا الموضوع ينم عنها رغم تواجده الدائم تحت الانظار ، وهذه العلاقة تسلط بدورها على الموضوع ضوءا جديدا وتسبغ عليه مدلولا جديدا .

- ٢ -

المرموزة

المرموزة Allégorie تدخل واللغز تحت باب واحد ، ولكن على طرفي نقيض منه . فالمرموزة تسعى ، هي الاخرى ، الى وضع بعض خواص تمثل من التمثلات العامة في متناول الادراك، متوسلة الى ذلك بعض خواص محددة لمواضيع حسية وعينية ؛ لكنها بدل ان تلجأ الى اشكال شبه مموهة وملغزة ، تفصح عن المدلول بكل الجلاء الممكن ، بتوفيرها له غلافا خارجيا شفافا يغدو معه المدلول قابلا كل القابلية للفهم والادراك .

ان مهمتها الاولى تشخيص العموميات او الصفات العامة والمجردة ، المقتبسة ان من عالم الانسان وان من عالم الطبيعة ، من دين وحب وعدل وشقاق ومجد وحرب وسلم وربيع وصيف وخريف وشتاء وموت ، الخ ، وتصويرها وكان كل صفة منها **ذات** . لكن هذه الذاتية ليست بما هي كذلك ، لا بمضمونها ولا بشكلها الخارجي ، ذاتا او فردا ، بل تبقى تجريدا لتمثل عام لا يتلقى من الذاتية سوى **شكلها الفارغ** . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نسميها بحسب قواعد اللغة فاعلا (٢٠) . فالكائن الرمزي ليس له،

---

٢٠ - الذات بالمعنى الفلسفي والفاعل بالمعنى اللغوي لهما لفظ واحد بالافرنسية : Sujet (م)

رغم وجهه وشكله الانسانيين ، شيء من الفردية العينية المميزة لإله اغريقي او لقديس او لذات حقيقية ، اذ يتوجب على المرموزة، كيما تجعل الذاتية مطابقة بقدر او بآخر لمدلولها المجـــرد ، ان تفرّغها حتى تزيل منها كل اثر للفردية . ولهذا السبب تتهـــم المرموزة بالبرود والخواء ، كما تتهم ايضا ، بالنظر الى ان مدلولها هو محض نتاج لملكة الفهم ، بانها ، من وجهة نظر الابداع ، ابتكار راى النور على يد ملكة الفهم اكثر منه على يد الحدس العينـــي واغوار الخيال المبدع . فبعض الشعراء ، من امثال فرجيليوس ، يكتفون بإبداع كائنات رمزية ، لانهم غير قادرين على تخيل آلهة فرديين على غرار آلهة هوميروس .

بيد ان مدلولات المرموزة تبقى ، رغم طابعها المجرد ، مدلولات واضحة دقيقة ، ولا سبيل الى تعرفها الا بفضل هذا الوضـــوح وهذه الدقة ، بحيث ان التعبير عن هذه التفردات ، الـــذي لا يكمن مباشرة في التمثل ، المشخص فقط بصورة عامة ، لا بد ان يحتل مكانه الى جانب الذات بوصفه محمولها التفسيري . هذا الانفصال بين الحامل والمحمول ، بين العمومية والخصوصية ، ينهض دليلا آخر على برود المرموزة . فتظهير الصفات البـــارزة والدالة يتم عن طريق تصوير بعض التظاهرات والاعمال والمفاعيل، الخ ، التي يبدو مدلولها واضحا جليا في الواقع العيني ، او عن طريق بعض الادوات والوسائط التي بها يفرض هذا المدلول نفسه في الواقع العيني . هكذا يتم التعبير رمزيا عن الحرب ، علـــى سبيل المثال ، باسلحة ورماح ومدافع وطبول وبيارق ، الخ . كما تمثل فصول السنة بازهار وثمار تكثر في الربيع او الصيف او الخريف . ومن الممكن ، علاوة على ذلك ، ان يكون لاشياء اخرى مدلول رمزي ، كأن يمثل العدل مثلا بميزان وبغشاوة ، والموت بمرملة ومنجل . ولكن بما ان مدلول المرموزة هو الاول من حيث الاهمية ، وبما ان تظهيره الحسي تابع له بصورة مجردة كتجريده

هو ، فان شكل هذه التعيينات ليس له اكثر من قيمة **محمول** او **مسند** .

ذلك ان المرموزة ، من اي جانب نظرنا اليها ، تبدو عملا باردا وعاريا . فتشخيصها العام خاو ، وتظهيرها ، رغم ظاهر وضوحه ودقته ، لا يعدو ان يكون اشارة ليس لها ، بحد ذاتها ، مدلول البتة ؛ اما المركز ، الذي يفترض فيه ان يجمع المحمولات والمسندات المتنوعة ، فلا يملك قوة وحدة ذاتية تدين بشكلها ، على صعيد وجودها الواقعي ، لذاتها وحدها ، والى ذاتها يكون مرجعها ؛ بل تغدو شكلا مجردا خالصا تؤلف الخصوصيات ، المخفوضة الى مرتبة محض محمولات ومسندات ، عنصرا خارجيا بالنسبة اليه ، وان تكن وظيفتها هي بالتحديد ملؤه . لهذا يخلق بنا ايضا الا نحمل على محمل الجد استقلال التجريدات المشخصة للمرموزات ، لان ما هو مستقل حقا في ذاته يتنافى وشكل الكينونة الرمزية . فـ «الذيكه» (٢١) عند الاقدمين ، مثلا ، لا يجوز أن تعد مرموزة ، بل هي تمثل الضرورة العامة ، العدالة الابدية، الذات العامة القوية ، الجوهرية المطلقة للشروط الطبيعية وللحياة الروحية ، وبالتالي **المطلق المستقل** الذي على الافراد ، من بشر وآلهة ، ان يطاطئوا الراس له . وقد كنا راينا ان كل عمل فني يجب ان يكون في راي السيد فون شليغل عبارة عن مرموزة . وهذا غير صحيح الا اذا كان المقصود به ان كل عمل فني ينبغي ان يمثل فكرة عامة وان يتضمن مدلولا حقيقيا . لكن ما نشير نحن اليه هنا باطلاقنا عليه اسم المرموزة هو ، على العكس ، نمط تمثيل ثانوي ان بمضمونه وان بشكله ، وهو لا يطابق مفهوم الفن الا على نحو ناقص . فكل ما يقع للانسان ، وكل

---

٢١ ـ الذيكه : كلمة يونانية Dike معناها الحكم والامر المفروض. وفي الميتولوجيا الهة العدالة .

«م»

فعل انساني ، وكل حدث وكل ظرف يحدث في العالم الانساني يتضمن قدرا من العمومية ، وهذه العمومية يمكن ان تنجرّد بما هي كذلك ، لكن هذه التجريدات موجودة سلفا في الوعي دونما حاجة الى تجشم عناء فعل التجريد . انها تجريـــدات نثرية لا ضلع للفن بها ، ولا بتعبيرها الخارجي الذي هو من شان المرموزة وحدها .

لقد كتب ونكلمان (٢٢) ايضا عن المرموزة مؤلفا يشوبه مـــا يشوبه من العيوب ، وفيه جمع عددا كبيرا من المرموزات ، ولكنه خلط في غالب الاحوال بين المرموزة والرمز .

ومن بين جملة الفنون الخاصة التي تستخدم تمثيـــلات مرموزة ، يخطىء الشعر اذ يلجأ الى اشباه هذه الوسائل ، بينما لا يستطيع النحت ان يستغني عنها بصورة دائمة ، وبخاصـــة النحت الحديث المتخصص في تصوير الاشخاص في المقام الاول، اذ يجد نفسه مضطرا الى استخدام المرموزات لابراز العلاقـــات المتنوعة المميزة للفرد الممثل . فنصب بلوخر (٢٣) التذكـاري ، المشيد في برلين ، يشخص جني النصر والمجد ، وان كان مـــن الواجب هنا ، وفيما يتعلق بالمسار العام لحرب التحريـــر ، ان تستبدل المرموزة بتصوير عدد معين من المشاهد ، كرحيـــل الجيش ومسيرته وعودته المظفرة ، الخ . وبوجه العموم ، يكتفي

---

٢٢ ـ يوهان يواكيم ونكلمان : عالم آثار الماني درس انصاب العصر القديم، وكان من رواد الكلاسيكية الجديدة (١٧١٧ ـ ١٧٦٨) . «م»

٢٣ ـ جبهارد بلوخر : امير وماريشال بروسي ، برز اثناء الحملة على فرنسا عام ١٨١٤ ، لكن نابليون هزمه في ليني سنة ١٨١٥ ، ومع ذلك استطاع ان يصل في الوقت المناسب لنجدة ويلنغتون في واترلو (١٧٤٢ ـ ١٨١٩) . «م»

النحات في التماثيل التي تمثل اشخاصا بأن يحيط قاعدة التمثال بعدد من المرموزات وبنوعها ما وجد الى ذلك سبيلا . امـــا القدامى فكانوا يستخدمون بالاحرى ، في النواويس على سبيل المثال ، تمثلات ميتولوجية عامة ، كالسبات والموت ، الخ .

تنتمي المرموزة ، بصفة عامة ، الى الفن الرومانسي الوسيطي اكثر منها الى الفن القديم . فكيف يمكننا ان نفسر تواتر التصور المرموزي في ذلك العصر ؟ لقد كان مضمون العصر الوسيط من جهة اولى الفردية الخصوصية ، بغاياتها الذاتية المرتكزة الـــى الحب والشرف ، وامانيها وضلالاتها ومغامراتها . وجميع هؤلاء الافراد وكل ما يفع لهم يمنحون حقلا وسيعا لابتكار وتطويـــــر مصادمات عرضية ، اعتباطية ، ولاحتمالات حلها. وهذه الاحداث المختلفة ، المحفوفة بقدر أو بآخر من المخاطر ، تجري في جو عام من ظروف وشروط ليست ، كما لـدى القدامى ، مفـــــردة ومشخصة في شكل آلهة ، بل ظروف وشروط مصون وجودها كما هي ، في عموميتها الطبيعية ، الـــى جانب شخصيـــات خصوصية ، بوجوهها وتقلبات مصائرها الخصوصية . فاذا ما اراد الفنان ان يمثل هذه العموميات من حيث هي عموميات ، وليس في الشكل الخصوصي الذي يمكن ان تتلبسه في هـــذه الحالة او في ذلك الوضع الفردي ، لا يبقى امامه من سبيل غير اللجوء الى المرموزة. وكذلك الحال في المضمار الديني. فالعذراء، والمسيح ، واعمال الرسل ومصائرهم ، والقديسون بقصـــص كفارتهم وشهادتهم ، هم بكل تأكيد افراد يتسمون بالوضـــوح والدقة ، لكن المسيحية تشتمل ايضا على تصورات روحية عامة لا سبيل الى تمثيلها بوضوح ودقة ، في صورة اشخاص واقعيين واحياء . ومن هذه التصورات المجردة والعامـــة الحب ، مثلا ، والايمان ، والرجاء ، الخ . وبصفة عامة ، فان حقيقة المسيحية وعقائدها معروفة من حيث هي جزء من الدين ؛ وحتى في حا الاخذ بوجهة نظر الشعر ، يكون ثمة ما يوجب ان تتقدم المذاهب

كمذاهب **عامة** ، وان تتعرف الحقائق وان تفرض نفسها على الاعتقاد بوصفها حقائق **عامة** . لكن التمثيل العيني لا يكون له ، في هذه الحال ، سوى اهمية ثانوية ، ومن الواجب ان يبقى خارجيا بالنسبة الى المضمون عينه ؛ والحال ان المرموزة هي الشكل الذي يوائم هذا المطلب ويلبيه على أمثل وجه . وهذا ما يعلل كثرة المرموزات في **الملهاة الالهية** لدانتي ، حيث يمثل اللاهوت ، على سبيل المثال ، في صورة حبيبته بياتريس . لكن هذا التشخيص ـ وهذا سر جماله ـ فضفاض ويحتل مكانا وسطا بين مرموزة بحصر المعنى وبين تجلٍ (٢٤) للمراة التي أحبها في حداثته . كان في التاسعة من العمر حين رآها للمرة الاولى؛ وقد خيل اليه انه لا يعاين ابنة رجل فانٍ ، بل بنتا من بنات الله. والتهبت طبيعته الايطالية الحارة غراما بها ، ولم تنطفىء شعلة هذا الهوى فيه قط . وبعد ان تبددت احلى آماله بموت حبيبته (٢٥) ، احس بقريحة الشعر تستيقظ فيه ، فاشاد لما يمكن ان نسميه بديانته الذاتية الحميمة نصباً كان في الوقت نفسه اروع اعمال حياته .

- ٣ -

الاستعارة ، الصورة ، التشبيه

يتالف النوع الثالث من الانواع التي هي موضوع دراستنا في

---

٢٤ ـ التجلي : تنير الوجه ؛ وبحسب العقيدة المسيحية ، تجلى المسيح لثلاثة من تلاميذه في حال من العظمة والاشراق على جبل طابور . «م»

٢٥ ـ معلوم ان بياتريس (واسمها الكامل بياتريس بورتيناري) ماتت عن خمسة وعشرين ربيعا (١٢٦٥ ـ ١٢٩٠) . «م»

هذا الباب ، بعد اللغز والمرموزة ، من **الصورة** بوجه عام . فاللغز يخفي المدلول ، المعروف والمراد في ذاته ، وهمه الاول ان يكسوه بقسمات متنافرة ، بعيدة في كثير من الاحيان عن طبيعته الحقيقية . اما في المرموزة ، بالمقابل ، فيكون جلاء المدلول هو الهدف الرئيسي ، بحيث يختزل التشخيص ومحمولاته الى محض اشارات . والحال ان الصورة ، او المجاز بوجه الاجمال ، تجمع بين وضوح المرموزة وبين شغف اللغز بالسر ، اذ تعطي المدلول المدرك بوضوح من قبل الوعي كساء خارجيا لا يمت اليه الا بصلة قربى بعيدة ، ولكن من‌دون ان يطرح معضلات تستوجب الحل ، وذلك باستخدام صورة مجازية يتجلى من خلالها المدلول الممثل بكل جلاء ، مما يتيح للوعي ان يتعرفه كما هو .

ا ـ الاستعارة

تشتمل الاستعارة Métaphore ، اذا ما اخذناها بحد ذاتها، على جميع خصائص المرموزة ، بمعنى انها تعبر عن مدلول واضح في ذاته بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العيني تشابهه وتمت اليه بصلة قربى ما . لكن بينما يقوم في المشابهة بما هي كذلك انفصال بين بين المدلول بحصر المعنى وبين الصورة، لا يكون لهذا الانفصال من وجود في الاستعارة الا افتراضيا ، ومن دون ان يطرح جهارا . ولهذا ارتأى ارسطو ان الفارق بين المشابهة والاستعارة يكمن في انطواء الاولى على «كيف» لا وجود له في الثانية . فالتعبير الاستعاري ليس له سوى وجه واحد ، هو الصورة ؛ اما المدلول بحصر المعنى فينبثق من المجموع الذي تؤلف الصورة جزءا من اجزائه ، ويكون انبثاقه هذا مباشرا ، من دون ان يكون هناك داع لتجريده واستنباطه من الصورة . فحين

نسمع على سبيل المثال بتعابير من اشباه : «نضارة الوجنات الربيعية» او «بحر من الدموع» ، لا يسعنا الا ان نفهم هذه التعابير بمعناها المجازي ، لا بمعناها الحقيقي ، والسياق الكلي للجملة هو الذي يوجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي . اما في الرمز والمرموزة فلا تكون العلاقات بين المعنى والشكل الخارجي مباشرة وضرورية الى هذا الحد . فالحكماء والعلماء والعارفون هم وحدهم الذين يستطيعون ان يكتشفوا مدلولا رمزيا في الدرجات التسع للسلم المصري وغير ذلك من الاشياء المشابهة . بل نراهم يشتبهون ويبحثون عن الرمزي والمجازي في اشياء لا تحتمل شيئا من هذا القبيل ، كما حدث مرة لصديقي كرويزر ، وكذلك للافلاطونيين المحدثين ولشراح دانتي .

ان يكن مضمار الاستعارة واسعا وتنوع اشكالها لامتناهيا ، فان تعيينها بالمقابل بسيط . فهي مشابهة شديدة الاقتضاب ، لا يقوم فيها تعارض بعد بين الصورة والمدلول ، بل تكون الصورة هي المقدمة فيها على المدلول في الاهمية: بينما المدلول بحصر المعنى شبه مخنوق ؛ ولكن حتى وان يكن هذا المدلول غير معبر عنه بجلاء ووضوح ، فمن الممكن تعرفه بيسر وسرعة من خلال المجموع الذي تؤلف الصورة جزءا منه .

لكن بالنظر الى ان المدلول المقدم في هذا الشكل الصوري لا ينبثق الا من المجموع ، فليس له ، وهو المعبر عنه مجازيا ، ان يدعي لنفسه قيمة الانتاج المستقل . بل هو كان ويبقى نوعا ثانويا تماما ، ولا يمكن للاستعارة ان تكون ، مثلها مثل جميع الانواع التي تكلمنا عنها ، بل اكثر ، سوى زخرف خارجي لعمل فني اصيل حقا .

واكثر ما يكون استخدام الاستعارة في اللغة المنطوقة التي يمكننا ، من هذه الزاوية ، ان نرى اليها في مظاهر شتى .

فكل لغة اولا تنطوي ، بما هي لغة ، على عدد كبير من الاستعارات . وآية ذلك ان اللفظة ، التي لا يكون لها في بادىء

الامر سوى مدلول حسي في المقام الاول ، تكتسب على المدى الطويل مدلولا روحيا . ففعل «ادرك» و«عقل» ، وبوجه عام جميع المصطلحات العلمية ، كان لها في باديء الامر مدلول حسي محض ، ثم جرى التخلي عن هذا المدلول وتم استبداله رويدا رويدا بمدلول روحي .

لكن استعمال اللفظة يمحو عتها شيئا فشيئا صفتها المجازية، فتغدو الاسم الحقيقي للشيء الذي ما كانت تعنيه من قبل الا مجازيا . وبفعل العادة لا يعود الناس في النهاية يميزون بين الصورة والمدلول ، وبدل ان تعرض الصورة نفسها بما هي كذلك لادراكنا الحسي تكشف لنا مباشرة عن مدلولها المجرد . فحين نستخدم على سبيل المثال كلمة «عقل» بالمعنى الروحي ، لا يخطر لنا ببال الفعل العيني ، فعل العقل باليد . ومن السهل التمييز، في اللغات الحية ، بين الاستعارات بحصر المعنى وبين الاستعارات التي غدت من كثرة الاستعمال تعابير دارجة ليس فيها من المجاز شيء . لكن هذا التمييز اشد صعوبة في اللغات الميتة ، على اعتبار ان القول الفصل هنا لا يمكن ان يرجع الى علم الاشتقاق وحده ، بالنظر الى ان المطلوب ليس اكتشاف الاصل الاول للفظة من الالفاظ وتطورها اللغوي ، بل معرفة ما اذا لم تكن هذه اللفظة ، التي تبدو وصفية ، رسمية (٢٦) ، وذات معنى عيني ، قد فقدت مدلولها الحسي الاول وذكرى هذا المدلول بالذات اثناء تطور اللغة وبفعل استعمالها بمعنى روحي .

ومتى ما كان كذلك هو واقع الحال ، يغدو من الضروري إعمال المخيلة الشعرية لاكتشاف استعارات جديدة . ويتمثل المجهود الرئيسي في هذه الحال في اضفاء شكل حسي على

---

٢٦ ـ من رسَم الشيء : صوّره ، مثله .   «م»

ظاهرات واوضاع وافعال تنتمي الى دائرة عليا ونقلها بالتالي الى دائرة ادنى ، ولكن من خلال إلباس مدلولات هذا المستوى الادنى صورا واشكالا مقتبسة من مدلولات المستوى الاعلى . ومن هذا القبيل ان العضوي ، مثلا ، ارفع قيمة من اللاعضوي ، فاذا ما عبرنا عن الجامد بالفاظ حية نكون قد رفينا به الى مستوى اعلى . يقول الفردوسي : «يأكل حد سيفي مخ الاسد ويشرب دم المقدام القاني» . هذا المفعول عينه نلحظه ، وان بمزيد من الحدة ، اذا ما تجسد الطبيعي والروحي في شكل ظاهرات روحية ترقى بهما وتسبغ عليهما سموا . هكذا درجت العادة على الكلام عن «مروج ضاحكة» و«سيول غاضبة» ، ويلجا كالدرون (٢٧) الى الطريقة نفسها وللغاية ذاتها حين يقول : «تئن الامواج تحت وطأة السفن» . فما هو خاص بالانسان يستخدم هنا في التعبير عما هو طبيعي . وقد كان شعراء رومان قد لجأوا ايضا الى استخدام استعارات من هذا القبيل ، كقول فرجيليوس (٢٨) مثلا (**الزراعيات** ، الكتاب الثالث ، البيت ١٣٢) : «quum

---

٢٧ ـ كالدرون دي لاباركا : شاعر مسرحي اسباني ، ارتفع بالمسرح الى القمة ، وله هزليات تاريخية ودينية ، ومنها «الحياة حلم» و«عبادة الصليب» و«الساحر العجيب» ، تمتاز مؤلفاته بعنف اهواء ابطالها وبطموحهم الى الشرف (١٦٠٠ ـ ١٦٨١) . «م»

٢٨ ـ بوبليوس فرجيليوس مارو : اعظم شعراء اللاتين ، كان من اصل متضع ودرس في روما وميلانو وبدا نجمه يلمع في حلقة آسينيوس بوليو الفكرية (**الرعائيات**) ، وصار صديقا لاوكتافيوس وانتقل الى روما حيث نشر (**الزراعيات**) ، له ملحمة قومية كبرى لم ينجزها هي **الانيالة** . وتأثيره في الاداب الغربية عظيم (٧٠ ـ ١٩ ق.م) . «م»

. (٢٩) graviter Tunsis gemit Area Frigibus»

وعلى العكس من ذلك ، يمكن للروحي ان يغدو في متناول الادراك بواسطة صور مستعارة من العالم الطبيعي .

لكن من يسلك هذا المسلك يقع بسهولة في حبال التحذلق والتصنع والتلاعب بالالفاظ ، وعلى الاخص اذا ما صوّر الهامد في ذاته متشخصا واذا ما عزيت اليه ، ناهيك عن ذلك ، وبجدية تامة ، نشاطات روحية . والطليان بوجه خاص هم الذين تفننوا وبرّزوا في اشباه هذه البهلوانيات ، وحتى شكسبير لم يدر لها ظهره على الدوام : اذلا يقع في ريتشارد الثاني (الفصل الخامس ، المشهد الاول) على لسان الملك لحظة افتراقه عن زوجته القول التالي : «حتى السنة اللهب العديمة الاحساس ستتعاطف مع النبرة الكئيبة للكلمات المؤثرة ، ومن فرط ما ستسيل دموعها تاسيا وإشفاقا ستخمد نارها ؛ فاذا ما حالت رمادا او فحما اسود ، فستظل تبكي الملك المشروع لملك خلع عن عرشه » .

فيما يتعلق اخيرا بهدف الاستعارة واهميتها ، يحق لنا ان نتساءل ، بالنظر الى ان الكلمة بحصر المعنى تعبير مفهوم في ذاته والاستعارة تعبير آخر عنه : ما الفائدة من هذا التعبير المزدوج ، او ــ والامر سيان ــ ما الجدوى من الاستعارة التي ما هي ، في واقع الامر ، الا تعبير بديل ؟ يقال عادة ان الاستعارات تستخدم لإضفاء المزيد من الحيوية على التمثيل الشعري ، ولهذا السبب اوصى هينه Heyne بوجه خاص باستعمالها . وهذا يعدل القول بأن الاستعارة تسهل على الحدس والادراك فهم التمثيل الشعري اذ تجرد اللفظة العامة من إبهامها وعدم دقتها ،

---

٢٩ ــ باللاتينية في النص ، ومعناه : كلما ضربت بقوة انثت الارض غلالا .

« م »

وكذلك من تجريدها . ومهما يكن من امر فان الاستعارات هي بكل تأكيد اكثر حيوية من التعابير الدارجة التي ليس لها سوى معنى حقيقي ؛ لكن الحياة الحقة لا ينبغي البحث عنها في الاستعارات المنفردة او المتراصفة التي لا مراء في ان طابعها المجازي قد يشتمل على عناصر تدخل على التعبير جلاء ووضوحا ودقة اكبر ؛ لكن حين يضفى هذا الطابع الاستعاري على التفاصيل كافة، لا تكون النتيجة في اغلب الاحيان الا إثقال المجموع وسحقه تحت وطاة ثقلها .

وكما سنرى عما قليل عندما سندرس التشبيه ، ينبغي ان نرى في الاستعارة تظاهرا لحاجة الروح والنفس الى عدم الاكتفاء بالبسيط ، بالمعتاد ، بالعادي ، والى الارتفاع والتسامي طلبا لمزيد من العمق ، والى التوقف عند الفروق ، والى توحيد ما هو منفصل . لكن هذه الحاجة الى الربط والتوحيد تفسر بدورها بعدد من الاسباب .

فالمقصد الاول هو فعل **تقوية** . فالعاطفة والهوى ، اذا ما طغيا وتأججا ، استحوذت عليهما الرغبة ، من جهة اولى ، في التعبير على نحو ملموس عن القوة التي تدب فيهما ، ومن الجهة الثانية ، في تظهير جيشانهما والابانة في الوقت نفسه عن نباتهما وديمومتهما بواسطة تمثيلات متنوعة وصور متعددة ، ولكن تجمعها فيما بينها صلة نسب وقربى ، مع الانتقال من واحدة الى اخرى وتقريب الواحدة من الاخرى ، وباختصار ، تقوية بعضها ببعضها الآخر . هاكم ، على سبيل المثال ، ما تقوله جوليا في **عبادة الصليب** لكالدرون ، حين يقع نظرها على جثة اخيها الذي لقي مصرعه وحين يهب واقفا امامها عشيقها اوزبيو ، قاتل ليزاردو : «كم أتمنى لو استطيع اغماض عيني عن مراى الدم البريء الذي **يصرخ** مطالبا بالانتقام ، مهرورقا في سيل من **القرنفل الاحمر** . كم بودي لو اجد ما يعذرك في الدموع

التي تسفحها : افليست الجراح والعيون **افواهـا** لا تنطـق بالكذب ؟» ، الخ .

وحين تهم جوليا بأن تهب نفسها له ، يتراجع مذمورا ويهتف بمزيد من الانفعال : «من عينيك تتدفق **السنة لهب** ، زفـير تنهداتك **محرق** ، وكل قول من اقوالك **بركان** ، وكل شعـرة **ومضة** ، وكل كلمة **موت** ، وكل مداعبة من مداعباتك **جحيم** . فرانصي ترتعد عند مراى الصليب ، هذا الشعار الرائع ، على صدرك » .

انه جيشان النفس التي تستبدل الموضـوع المدرك مباشرة بموضوع آخر ، والتي تلوب بحثا عن انماط تعبير متجددة على الدوام لتظهير عنفها .

وتجد الاستعارة ايضا مسوغها ومبرر وجودها في الواقعة التالية : فحين يستغرق الروح ، المنصاع لخلجة داخلية ، في تأمل مواضيع واشياء مالوفة ، يتعجل ويتلهف الى التحرر مـن خارجيتها ، فيبحث عن **ذاته في** هذه الخارجية ويضفي عليهـا صفة الروحية . وهو يتوصل الى ذلك بإحاطته ذاته وباحاطتـه هواه بهالة من الجمال وبتدليله على هذا النحو على قدرته علـى اعطاء ذاته تعبيرا يرقى به الى ما فوق الادراك المباشر .

لكن قد تكون الاستعارة ايضا نتاج خيال مبدع جامح يجدّ على الدوام في اثر ادراك عيني اكثر فأكثر مقاربة، لانه لا يستطيع ان يتمثل موضوعا ما في شكله العادي وأن يتصور مدلولا ما في بساطته غير المزخرفة بالصور . كما قد تكون الاستعارة نتيجـة لجموح العسف الذاتي الذي يسلس قياده ، هربا من المحيـط العادي ، لإغواء اخاذ يتراءى له معه انه لن يقر له قرار ولن يهنا له حال ما لم ينجح في اكتشاف سمات وقسمات متشابهة بقدر او بآخر في الاشياء الاكثر تنافرا ، وفي تحقيق مقاربات ــ غالبا ما تبعث على الدهشة ــ بين هذه الاشياء .

يخلق بنا ان نلاحظ في هذا الصدد ان كثـرة الاستعارات

يمكن ان تشكل خطا فاصلا بين الاسلوبين القديم والعصري اكثر منها بين الاسلوبين النثري والشعري . فليس الفلاسفة الاغريق، من امثال افلاطون وارسطو ، وليس كبار المؤرخين والخطباء ، من امثال ثوقيديدس (٢٠) وديموستينس (٢١) ، هم وحدهـــم الذين يكثرون ، بالاجمال ، من استعمال تعابير بمعناها الدارج ، بل كذلك الشعراء الكبار ، من امثال هوميروس وسوفوكليس ، وان عمدوا في كثير من الاحيان الى استخدام تشبيهات . والحق ان دقتهم وصرامتهم الجمالية ما كانت تتحمل اي خلط من النوع الذي تنطوي عليه الاستعارة وما كانت تسمح لهم بالخروج عـن اسلوبهم المعتاد المتميز بالبساطة والكمال غير المشوب بأي عيب ليبحثوا عن محسنات بديعية مزعومة ، عن ازهـــار بلاغية . فالاستعارة ترغم الفنان باستمرار على وقف تدفـــق تمثلاته ، وتلهيه عن عمله اذ تدفع به الى ابتكار الصور ورصفها مع انه ليس لها من ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله ، وتوجهــه في دروب ومسالك تشط به عن الهدف الرئيسي . وما صرف الاغريق عن الافراط في استعمال الاستعارات هو جلاء اللغة ووضوحهـــا ومرونتها اللامتناهية في النثر ، والحس الجمالي التشكيلي الذي لا يضاهى في الشعر .

وبالمقابل، فان الشرق بوجه خاص هو الذي يستخدم وبحاجة

---

٢٠ ـ ثوقيديدس : قائد ومؤرخ يوناني ؛ له «تاريخ حرب البيلوبونيز» التي اشترك فيها وأرخها . يعتبر من اصدق المؤرخين القدامى (٤٦٥-٣٩٥ ق.م). «م»

٢١ ـ ديموستينس : سياسي وخطيب يوناني شهير ، استطاع بمثابرته واجتهاده ان يتغلب على عيب النطق عنده وان يغدو خطيبا مفوها . وكان ، كسياسي ، خصما لدودا لفيليبوس المقدوني الذي كان يريد السيطرة على اليونان ، ومن اشهر خطبه «الفيليبيات» (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق.م) . «م»

الى ان يستخدم التعبير المجازي ، وبخاصة في الشعر في الحقبة الاسلامية المتقدمة ، وكذلك في الشعر الحديث . ويكثر شكسبير بدوره جداً من استعمال الاستعارات في تعابيره ؛ وتحسن في انظار الاسبان ايضا اللغة المبرقشة ، ويدفع بهم حب الاستعارات الى الاسراف والغلو فلا يعرف استعمالهم اياها من حدود ؛ ومن الممكن ان نقول الشيء نفسه عن جان ــ بول (٣٢) ؛ أما غوته ، بما عرف عنه من حب الوضوح والتوازن العيني ، فاقل تطرفا في استعمالها . غير ان شيلر يكثر ، حتى في نثره ، من استعمال الصور والاستعارات ، وهذا الاكثار تفسره رغبته في التعبير على نحو مفهوم عن مدركات فلسفية عميقة من دون ان يلجأ الى اللغة الفلسفية بحصر المعنى . وهكذا يتوصل الى ربط التأمل العقلي بالواقع العيني ، بتعبيره عن المدركات الفلسفية بوسائل مستقاة من الحياة العادية .

ب ــ الصورة

تقع الصورة بين الاستعارة والتشبيه . وهي تشابه الاولى الى حد نستطيع معه ان نعدها استعارة متطورة ، وهذا ما يقرب الشقة بينها وبين التشبيه ، من جهة اخرى ، مع فارق واحد وهو ان المداول في الصورة لا يمكن ادراكه في ذاته وبالتعارض مع الخارجية العينية التي تقام علاقة تشابه صريحة بينه وبينها. وتوجد الصورة متى ما جُمعت معا ظاهرتان او حالتان مستقلتان، تقوم واحدتهما مقام المدلول ، وتتولى الاخرى وضع هذا المدلول في متناول الادراك . اذن فالتعيين الاول ، التعيين الاساسي

---

٣٢ ــ جان ــ بول : الاسم الذي عرف به يوهان بول فريدريش ريختر : كاتب الماني ، من رواد الرومانسية ، تميز بالحساسية والظرف والتهكم (١٧٦٣ ــ ١٨٢٥) . م٥

يتمثل **بانفصال** الدائرتين اللتين من معينهما استقي المدلـــول والصورة ، علما بأن كل دائرة من الدائرتين موجودة لذاتها ، وبأن ما هو مشترك بينهما ، من صفات وخصائص وشروط ، الخ ، ليس ، كما في الرمز عمومية وجوهرية مبهمتين وغير محددتين ، بل لكلتيهما وجود عيني ومحدد .

يمكن ان يكون مدلول الصورة ، منظورا اليها من هـــذه الزاوية ، جملة كاملة من حالات ونشاطات وانتاجات وانمـــاط وجود ، ومن الممكن لها ان تضع هذا المدلول في متناول الادراك ، دونما اي تلميح اليه ، وذلك عن طريق الصورة بالذات، وبالارتكاز الى المشابهة القائمة بين الدائرة التي اليها تنتمـي الصورة وبين دائرة اخرى ، مستقلة عن السابقة ، وتجمعهـــا بها في الوقت نفسه صلة قربى . الى هذا النوع تنتمي ، على سبيل المثال ، قصيدة غوته المعروفة باسم **نشيد محمد** . وتحوى هذه القصيدة نبع ينبجس من الصخر، ويتدفق بحيوية فتوية من فوق الصخور، ثم يسقط ويعاود انبجاسه من جديد في السهل في شكـــل ينابيع وجداول فوارة ، وترفده روافد شقيقة ، ويعطي بالدان اسماءها ، وتنتصب عند مسايله مدن ، ثم لا يلبث ، وهو يزبد ويرغي فرحا ، ان يحمل كل هذه الروائع واشقاءه وكنوزه واولاده الى قلب ذاك الذي له يدين بميلاده . وعنوان القصيدة هو وحده الذي يشير الى ان هذه الصورة الوسيمة الباهرة لسيل عـــارم تمثل الظهور المفاجىء لمحمد ، وسرعة انتشار دينه ، واجتمـاع الشعوب قاطبة بطوع ارادتها تحت لواء عقيدة **واحدة** . والى هذا النوع ينتمي ايضا الكثير من اشعار شيلر وغوته المعروفة باسم **التقدمات** ، وهي عبارة عن اقوال لاذعة تارة ومسلبـــة طورا ، موجهة الى الجمهور والمؤلفين . وهاكم مثالا عليها :

بصمت هرسنا ملح البارود
والفحم والكبريت
وجوّفنا قصبات

على امل ان تبهجكم الاسهم النارية .
بعض الصواريخ تعلو كاسطوانات
مضيئة ، وبعضها الآخر يشتعل
كما اننا نطلق عددا آخر منها لهوا
كي نمتّع انظاركم .

وبالفعل ، عديدة هي الصواريخ الحارقة التي تغيظ الكثيرين وتفرح في الوقت نفسه نخبة الجمهور الذي يطيب له ان يرى اواسط الناس واسافلهم ، بعد ان شغلوا لأمد طويل من الزمن ارفع المراكز ولم يدعوا صوتا يعلو فوق صوتهم ، وقد اكرهوا على إطباق افواههم وقبلوا صاغرين برش الماء البارد عليهم .

لكن في هذه الامثلة الاخيرة يتوضح مظهر جديد للمجاز . وبالفعل ، ان فاعلا هو الذي يفعل الفعل هنا ، وينتج اشياء ، ويمر ببعض احوال ، ويعيش في بعض ظروف ، لكن ليس هذا الفاعل هو الذي يأخذ شكلا مجازيا او صوريا ، وانما مـا يفعله ، ينتجه ، ما يقع له . الفاعل بما هو كذلك مقدم بـدون معونة صورة، وافعاله والشروط التي يفعل فيها فعله هي وحدها التي تتجرد من معناها الحقيقي لتتلقى شكل تعبير مجازي. وهنا، وكما في الصورة بوجه عام ، ليس كل المدلول هو الذي ينفصل عن غلافه ، بل الفاعل هو وحده الذي ينحى جانبا ، بينما يتلقى المحتوى المتمين للغلاف شكلا مجازيا ، ويمثل الفاعل على نحو يوحي وكأنه هو الذي ينجز الافعال وينتج الاشياء التي هي المعنية في ذلك الشكل الصوري . وهكذا يتلبس الفاعل المسمى شكلا استعاريا . وكثيرا ما وجه الانتقاد الى هذا الخلط بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ، ولكن لاسباب يصعب تبريرها .

ان الشرقيين بوجه خاص هم الذين يدللون على عظيم الجراة في التلاعب بهذا النوع من الصور التي يغلون فيها غلوا شديدا حتى انهم يجمعون في حزمة واحدة اشياء غريبة كل الغربـة بعضها من بعض ويكرهونها على التداخل والتنافذ . قال حافظ

في بعض شعره : «عجلة الدهر فولاذ دامٍ ، والقطرات التي تتساقط منها تيجان وأكاليل» . وفي موضع آخر : «السيف الشمسي يسفح على الفجر دم الليل وقد أحرز عليه نصرا مبينا» . وقال ايضا : «لا احد ، مثل حافظ ، أماط اللثام الذي كان يحجب وجنتي الفكر ، منذ اليوم الذي شرع فيه بتجميد خصلات عروس الكلمة» . ويبدو ان معنى هذه الصورة هو كالآتي : ان الفكر عروس الكلمة (يقول كلوبستوك ، هو الآخر ، ان الكلمة هي الاخ التوأم للفكر) ، ومنذ اليوم الذي شرع فيه بتجميل هذه العروس بكلمات مجمدة ، لم يقتدر احد اقتدار حافظ على الإبانة عن هذا الفكر المزوّق بكل جلائه وجماله السافر .

ج ـ التشبيه

من الصورة ننتقل مباشرة الى التشبيه . فهنا ، حيث فاعل الصورة مسمّى ، يبدأ البيان المستقل ، غير المجازي ، عن المدلول . لكن الفارق بين التشبيه والصورة يكمن في ان كل ما هو ممثل في الصورة في شكل مجازي فقط يمكنه في التشبيه ، ومن حيث هو مداول مجرد يحتل مكانه بجانب الصورة ليشبه بها ، ان يتلقى ايضا نمطا تعبيريا مستقلا تماما . ان الاستعارة والصورة يشخصان المدلول ، من دون الابانة عنه ، بحيث ان كيفية اقتران الصور والاستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة عما تعنيه هذه الصور والاستعارات . اما في التشبيه فان الصورة والمدلول منفصلان تمام الانفصال واحدهما عن الآخر ، وكل منهما له قوامه المستقل ، وان تفاوت واحدهما عن الآخر في جلائه ووضوحه ؛ وانما بعد انفصالهما يعقدان بينهما صلات وأواصر ، وذلك لما بينهما من تشابه .

من هذا المنظور يبدو التشبيه في جزء منه وكأنه محض

تكرار ، على اعتبار انه المضمون عينه في شكل مثنى او مثلث او حتى مربع ، وفي جزء آخر منه وكأنه شيء فائض عن الحاجة وممل ، اذ ان المدلول موجود سلفا ولا حاجة به الى اي نمط تشخيص كيما يفهم . اذن من حقنا ان نتساءل بخصوص التشبيه ، وهذا اكثر مما بخصوص الصورة والاستعارة ، عن الفائدة وعن الهدف من استعمال تشابيه مفردة او متعددة . فما هي اهل ، بالفعل ، لبثّ الحياة في وصف ما او لرفع درجة وضوحه . بل على العكس ، فالتشابيه كثيرا ما تثقل الشعر ، وقد تجعله مملا منفرا ، في حين ان الصورة او الاستعارة يمكن ان تتمتع بالوضوح عينه من دون ان تكون هناك حاجة الى رصف المدلول الى جانبها .

من الواجب اذن ان نلتمس الهدف الحقيقي للتشبيه في الحاجة التي تساور الخيال المبدع الذاتي للشاعر الى ان يبحث للمضمون ، الذي يعي عموميته المجردة ويعبر عنه في هذه العمومية ، عن شكل عيني والى ان يجعله موضوعا لادراك حسي. من هذا المنظور ، يدلل التشبيه ، مثله مثل الصورة والاستعارة، على قدر من الجراة في التخيل ، بمعنى انه ينشط ، ازاء موضوع ما او وضع ما او مدلول عام ما ، ليجذب الى هذا الموضوع او الوضع او المدلول اشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا، ليجذبها الى دائرة مضمون واحد ، لفائدة هذا المضمون ، وليطعّم مادته بعالم كامل من تظاهرات متنوعة . وقدرة الخيال هذه على ابتكار اشكال وعلى جمع الاشياء الاكثر تنافرا في حزمة واحدة ، بواسطة علاقات وتركيبات أريبة ، هي التي تكمن في اساس هذا التشبيه .

قد ينشط الخيال ويجدّ في اثر التشابيه لمحض المتعة ، من دون ان يحاول ان يقيم الدليل ، بغنى الصور التي يبتكرها وعظمتها ، الا على جرأته وطرافته . وهذا ضرب من جموح الخيال

الذي يتلهى ، وعلى الاخص لدى الشرقيين في ساعات الراحة والقيلولة ، بغنى ابتكاراته وروعتها ويدعو مستمعيه الى مشاركته هذا التبطر ؛ لكن كثيرا ايضا ما تستحوذ علينا الدهشة ازاء السهولة التي يستولد بها الشاعر اغرب الصور ويدلل في تراكيبه على نباهة تتجاوز في عمقها حس التملح والتندر . ونلقى لدى كالدرون ايضا تشابيه من هذا النوع ، وعلى الاخص حين يصف عظمة المواكب الكبيرة والاحتفالات الكبيرة ، وجمال الخيل والخيالة ، او حين يتكلم عن السفن التي يدعوها تارة ب «طيور بلا اجنحة» وطورا ب «اسماك بلا زعانف» ، الخ .

غير ان التشابيه تخدم ايضا هدفا آخر : فهي تتيح للشاعر ان يتوقف عند موضوع معين وان يجعله مركزا جوهريا لجملة من تمثيلات اخرى بعيدة بقدر او بآخر ، وقادرة على الاعلاء من شأن المضمون المركزي وعلى إسباغ صفة الموضوعية عليه .

ومسلك كهذا قد تمليه على الشاعر اسباب شتى .

فهناك اولا الحاجة الى استبطان المضمون ، الى استدخاله ، الى استملاكه بحيث لا يعود في مستطاع الشاعر ان يحوّل انتباهه عنه . وسرعان ما نلاحظ ، من هذا المنطق، فارقا اساسيا بين الشعرين الغربي والشرقي ، وهو عين الفارق الذي سبق لنا التنويه به في معرض كلامنا عن الحلولية . فالشرقي ، عندما يتماهى مع الموضوع ، يقل تفكيره بنفسه ، ولا يدلل لا على دنف وخمول ، ولا على حزن وكآبة. فالفرح الذي يساوره ازاء موضوع تشابيهه فرح اكثر موضوعية وذو طابع نظري اشد بروزا . انه ينقّل الطرف فيما حوله ، وهو متمالك مشاعره ومسيطر على احاسيسه ، بحثا في كل ما يحيط به ، وفي كل ما يعرفه وما يحبه ، عن صورة لما يشغل روحه ونفسه ولما يهيمن على فكره . اما الخيال ، الحر من كل تركز ذاتي والبريء من كل حالة مرَضية ، فيكتفي ، في التمثيل على اساس من التشبيه ، بالموضوع عينه ، وعلى الاخص متى ما كان تشبيه هذا الموضوع

باجمل ما في الوجود وباسطع ما فيه قمينا بالإعلاء من شان جماله هو وبتغيير هيئته لتشع نورا والقا . اما الغرب ، بالمقابل ، فهو اكثر ذاتية ، اكثر دنفا وكآبة ، واميل الى التشكي والتوجع ، ويلح ، اكثر ما يلح ، على آلامه واوصابه .

هذا التعميق للمضمون ، هذا الاستغراق في المحتوى يتم ، على الاخص ، لصالح **المشاعر والعواطف** ، وفي المقام الاول عاطفة الحب التي تجد لذة في موضوع اتراحها وافراحها ؛ وبما ان هذه العاطفة مستبدة بالشاعر الى حد يعجزه عن فكاك نفسه من إسارها ، فانه لا يكل ولا يمل من استحضار موضوعها في اشكال دائمة التجدد . والعشاق اغنياء كل الغنى بالرغبات والآمال والاخيلة المتقلبة . والى هذه الاخيلة نستطيع ان نعزو التشابيه التي يلجأ اليها الحب وغيره من العواطف بمزيد من السهولة كلما استبدت هذه العواطف عينها بالنفس كلها وافعمتها بكاملها . وقد تغعم النفس ، مثلا ، بفكرة موضوع واحد : فم الحبيبة الجميل، او عيناها الجميلتان ، او شعرها الجميل . وهذا ما يحرك الروح الانساني وينشطه ، فتتناوب عليه احوال من الالم والفرح ، ولا يكون لكل هذا الجيَشان من غرض غير ارجاع كل ما يلقاه في مباحثه ومساعيه الى العاطفة اليتيمة التي اتخذت من قلبه مركزا لعالمها . وتكمن اهمية التشبيه في العاطفة ذاتها ؛ هذه العاطفة التي اذا ما تعلمت بالتجربة ان اشياء ومواضيع اخرى في الطبيعة جميلة بدورها او يمكنها بدورها ان تكون مصدرا لاتراح وافراح، الخ ، جذبت هذه الاشياء والمواضيع جميعا ، بصفة تشابيه ، الى دائرة مضمونها الخاص ، وهذا ما يوسع نطاقه ويزيد في رحابته ويسبغ عليه صفة العمومية .

ان يكن موضوع التشبيه **متفردا وحسيا** تماما ، وان عقدت آصرته على ظاهرات حسية مماثلة ، نجم عن ذلك في كثير من الاحيان تراكم في التشابيه، وكان هذا التراكم شاهدا على ضحالة

التفكير وعلى عدم نمو الحساسية ، وهذا ما يجعل كثرة التشابيه، المنصبة في المقام الاول على النواحي الخارجية ، من دون اي رابط روحي فيما بينها ، تبدو مملة وغير مثيرة للاهتمام . نقرأ على سبيل المثال في **نشيد الانشاد** (الاصحاح الرابع) : «ها انت جميلة يا حبيبتي ، ها انت جميلة ، عيناك حمامتان من تحت نقابك . شعرك كقطيع معز رابض على جبل جلعاد . اسنانك كالقطعان المجزوزة الصوف الصادرة عن مواردها ، وكل واحد منها متئم وليس بينها عقيم . شفتاك كسلكة من القرمز ، وفمك حلو . خدك كفلقة رمانة بين ضفائرك . عنقك كبرج داود المحصن بمتاريس ، الف مجن علق عليها وغيرها من اسلحة الجبابرة . ثدياك كخشفتي ظبية توامين يرعيان بين السوسن» ، الخ .

بساطة كهذه نلقاها في العديد من تشابيه اوسيان . وعلى سبيل المثال : «انت كالثلج في الارض الرملية . شعرك اشبه بسحابة فوق الكروملا ، تلتف وتتجعد فوق الصخور ، مومضة متلألئة تحت اشعة الشمس الآفلة . وذراعاك اشبه بالعمودين اللذين عليهما يقوم منزل فنغال الجبار» .

ومن هذا النوع ايضا ، وان تكن اكثر خطابية ، الكلمات التي يضعها أوفيديوس على لسان بوليفيموس (٣٢) (**الامساخات**، الكتاب الثالث عشر ، الابيات ٧٨٩ ــ ٨٠٧) : «لانت أشد بياضا ، يا غالاتيا ، من الورقة البيضاء كالثلج التي تنبت عند تخوم المراعي ؛ لاكثر إزهارا وتنويرا من المروج ؛ ولأعظم مرونة ولدانة من البان ؛ ولاشد سطوعا من البلور ؛ ولاخف من الجدي الرضيع ؛ ولأملس من صدفة البحر ؛ ولالطف من شمس الشتاء ومن فيء الصيف ؛ ولارهف من الفاكهة ؛ ولاهيف من الدلب المشيق» ، الخ.

---

٣٢ ــ بوليفيموس : في الميتولوجيا الاغريقية ، احد العمالقة من ذوي العين الواحدة . وقد فقأها له اوليس . «م»

ولدى كالدرون ايضا نلقى الكثير من امثلة هذه التشابيه ، وان تكن هذه الغزارة اوفق للشعر الغنائي منها للعمل المسرحي الذي لا مفعول لها عليه غير ابطاء حركته وإثقالها اذا لم تكن طبيعة الموضوع بالذات هي التي تستلزمها . ومن هذا القبيل وصف دون جوان المفصل لامراة محجبة ، لمحها بالمصادفة وتقفا اثرها ، وعنها قال في ما قال : «وهذا بالرغم من ان بدا ساطعة البياض كانت تمزق بين الفينة والفينة الستر الاسود لهذا النقاب الصفيق ، بدا كانها ملكة الزنابق والسوسن ، يعلي افريقي فاحم من شأن بياضها الثلجي . . .» .

وغير هذه الحال حال النفس التي اذا ما جاشت في أعماقها عبرت عما بها بصور وتشابيه يتجلى فيها الجانب العميق حقا والروحي من المشاعر المختلجة . وعندئذ يكون واحد من امرين : فإما ان تظهر النفس ذاتها من خلال مشهد طبيعي ، وإما ان مشهدا طبيعيا معينا يغدو انعكاسا لمضمون روحي. ولدى اوسيان ايضا نلتقي العديد من الصور والتشابيه المماثلة ، وان يكن عدد الاشياء والمواضيع التي يستخدمها على سبيل التشبيه محدودا : سحب ، عاصفة ، ضباب ، شجرة ، مجرى ماء ، ينبوع، شمس، شوك ، عشب ، الخ . يقول مثلا : «رائع هو الحاضر ، يا فنغال ! انه لكالشمس فوق الكروملا ؛ الشمس التي طال افتقاد الصياد لها قبل ان يبصر بها بين السحب والغيوم» (٣٢) . وفي موضع آخر : «ألم يسمع اوسيان صوتا ؟ اين هو صوت الايام التي تصرمت ؟ كثيرا ما تدلف ذكرى الازمان الماضية الى نفسي **كالشمس الغاربة»** . ويقول اوسيان ايضا : «جميلة هي كلمات

---

٣٢ ـ فنغال : قصيدة نثرية مطولة الفها مكفرسون (سنة ١٧٦١) وعزاها الى الشاعر السكوتلندي الاسطوري اوسيان ، ابن فنغال ، ملك مورفن . «م»

النشيد ، ولطيفة هي قصص الازمان الماضية . هذا ما قاله كوشولان . انها لكندى الصباح وطله الوديع على الروابي التي يكلأها العنز ، ساعة تكون منارة بضوء الشمس الباهت ، والجدول الازرق جامد في الوادي» . ان عودة اوسيان المتكررة الى المشاعر ذاتها والى تشابيهها ذاتها تبدو وكانها تعبير عن شيخوخة مرهقة بالحزن وبالذكريات المؤلمة . فالمشاعر الحانية والحزينة تحبذ التشابيه وتستطيبها . وما تريده نفس كتلك النفس ، وما يثير اهتمامها ، لم يعد له من وجود الا في ماض بعيد قصي ؛ لذا نراها تميل بصورة عامة الى الاستغراق في شيء آخر بدل ان تتجلد وتستعيد شجاعتها . وهكذا تتطابق تشابيه اوسيان الكثيرة مع هذه الاحوال الذاتية ، ومع التصورات الكئيبة في غالبيتها ، ومع الحلقة الضيقة التي يجد الشاعر نفسه مرغما على البحث عنها فيها ، على حد سواء .

وعلى العكس ، وبقدر ما يتركز الهوى، رغم جيشانه وثورانه، على مضمون واحد ، يكون في مستطاعه ان يعبر عن ذاته في صور وتشابيه عديدة ، تدور كلها حول محور الموضوع ذاته ، وغرضها جميعا تظهير العواطف الدفينة كما لو انها انعكاس . ذلكم هو ، على سبيل المثال ، شأن المناجاة التي تخاطب فيها جولييت الليل ، في مسرحية **روميو وجولييت** ، قائلة : «تعال ، ايها الليل ! ـ تعال يا روميو ، انت يا نهار في الليل ! على اجنحة الليل ستحط ، كالثلج الهاطل على ظهر غراب . تعال ، ايها الليل الوديع الحبيب ! تعالَ ، وهات معك حبيبي روميو ! وان قضى نحبه . فخذه وقطّعه وانثر اجزاءه : فلسوف يضفي على مشهد السماء جمالا يصير معه كل من على الارض عاشقا لليل ولا تعود لديه رغبة في ان يحيي الشمس التي لا جدوى منها» .

وبوسعنا ان نقيم مقابلة بين هذه التشابيه ، الغنائية في معظمها ، والناجمة عن عاطفة مستغرقة في محتواها ، وبين

التشابيه **الملحمية** التي تكثر لدى هوميروس بوجه خاص . فهدف الشاعر الملحمي ، اذا ما ركز على بعض التشابيه ، ان يصرفنا عما يعتلج في نفوسنا من فضول وتوقع وترج وتوجس عملي ، ان صح التعبير ، بصدد مآل الاحداث وعاقبة بعض افعال البطل واحواله ، وان يحوّل اهتمامنا عن طلب الاسباب والنتائج والعواقب ليجعلنا نركزه على ابتكارات هادئة وجمالية يعرضها لحدسنا وكأنها اعمال نحتية . هذا الهدوء ، هذا الصفو ، هذا التجرد عن كل اهتمام عملي محض هو ما يميز كل ما يشيده الشاعر الملحمي على مرأى من ابصارنا ، وهو ما يخلّف وقعا اعمق كلما إستمار التشابيه التي يحيط بها موضوعه الرئيسي من مضمار بعيد وغريب عن المضمار الذي اليه ينتمي هذا الموضوع .
لكن الاكثار من استعمال التشابيه وتنويعها يهدفان ايضا ، من جهة اخرى ، الى ابراز الموضوع الممثّل ، عن طريق مضاعفة تمثيلاته على وجه التحديد ، والى توفير المزيد من الاستقرار والثبات له ، بدل تركه ينساق مع تيار القصيد ودفق الاحداث.
هكذا يقول هوميروس ، على سبيل المثال ، عن آخيل وقد تاقت نفسه الى القتال وهب لملاقاة اينيوس (**الاليـاذة** ، الفصل العشرون ، الابيات ١٦٤ ــ ١٧٥) : «دنا وكأنه اسد هزبر يحلم الرجال بصرعه ، وقد التام شمل الناس من حوله . وتقدم اولا بادي الازدراء ، ولكن حين مسه احد اولئك المراهقين المقاتلين بحربته ، استدار نحوه فاغر الشدق ، واسنانه ترغي زبدا ، وقلبه القوي ينتفض في صدره . وبقنبرته ضرب على جنبه وخاصرته ليحمّس نفسه على القتال . وتقدم ، والوعيد يتطاير شررا من عينيه ، وفؤاده ملؤه الإقدام ، متسائلا بينه وبين نفسه عما اذا كان سيجندل واحدا من اولئك الرجال ام انه سيلقى حتفه من اللقاء الاول . هكذا اندفع آخيل ، لما يعتمل بين جنباته من قوة وبسالة واقدام ، لملاقاة اينيوس ، البطل الصنديد» .

ويقول هوميروس ايضا عن بالاس (٢٤) (**الالياذة** ، الفصل الرابع ، البيتان ١٣٠ ـ ١٣١) حين حولت اتجاه السهم الذي سدده باندروس الى مينيلاس (٢٥) : «لم تنسه ، بل حولت اتجاه السهم القاتل ، وكانها ام تذب ذبابة تهدد بايقاظ ابنها الغافي» . ويضيف بعد ابيات قليلة ، حين جرح السهم مينيلاس فعلا (الابيات ١٤١ ـ ١٤٦) : «مثل امراة من ميونيا او كاريا تخضب العاج بالارجوان ليكون مجنا للخيل ؛ لكن المجن بقي حبيس القصر ، وما اكثر الفرسان الذين ودوا لو يحملونه ؛ لكنه بقي حبيس القصر ليكون زينة للملك وحلية للحصان ، وليزيد مجد الملك مجدا : هكذا سال الدم على طول فخذ مينيلاس » ، الخ .

لم نتكلم الى الان الا عن التشابيه المتولدة عن نشاط مخيلة فياضة او عاطفة فائقة العمق تتوغل في موضوعها ويتوغل موضوعها فيها ، او كذلك عن مواضيع فائقة الاهمية تستدعي ، بحكم اهميتها بالذات ، ان تنشط المخيلة اقصى نشاطها . والى هذه المصادر نستطيع ان نضيف مصدرا آخر يتعلق بصورة رئيسية بالشعر المسرحي . فمضمون المسرح أهواء متصارعة ، واعمال ومواقف حماسية ، وتحقيق رغبات دفينة ؛ والمسرح ، بدل ان يسرد هذا المضمون سردا ، كما يفعل الشعر الملحمي ، في شكل احداث متحققة ، احداث باتت ملكا للماضي ، يجعلها تتم على مرای منا ومسمع ، وعلى ايدي اشخاص يتصرفون في ظاهر الامر بملء الاستقلال ، ولا ينصاعون لغير عواطفهم ، من دون ان يتدخل الشاعر بينهم وبين الاحداث التي يفترض فيهم انهم هم صانعوها . وعلى هذا الاساس قد يكون مباحا لنا القول بأن الشعر المسرحي هو الشعر الذي يستلزم اقصى قدر من الفطرة

---

٢٤ ـ بالاس : لقب الالهة الينا . «م»

٢٥ ـ مينيلاس : ملك الاخيين ، مؤسس اسبارطة ، وزوج هيلانة. «م»

والتلقائية في التعبير عن الاهواء ، وان عنف هذه الاهواء ، سواء اكانت من باب الالم ام الرعب ام الفرح ، الخ ، لا يتضمن تشابيه ، وذلك بحكم الصفة الطبيعية لتعبيرها . لذا ، فان وضع استعارات وصور وتشابيه ، الخ ، على لسان أفراد مستغرقين بجماع شخصيتهم في العمل ، افراد لا همّ لهم غير ان يعبروا بافعالهم عما يجيش في عالمهم الداخلي ، يعني سلوك ابعد الطرق عن الطبيعة وتشويش تطور المأساة . فمن شان التشابيه ، في هذه الحال ، ان تصرف انتباهنا عن الموقف المباشر وعن الاشخاص الفاعلين والشاعرين الذين يخلقون هذا الموقف او يواجهونه ، وان تحوّله الى شيء غريب عن الموقف وخارجي عنه ، الى اشياء لا تدخل في عداده بملء معنى الكلمة ، ولهجة الحوار هي التي تعاني بنتيجة ذلك من لجم وقطع مزعج وصعب الاحتمال . وهكذا وجدنا المواهب الشابة في المانيا ، يوم سعت الى التحرر من أغلال الميل الفرنسي الى البلاغة، تنظر الى الاسبان والطليان والفرنسيين على انهم مجرد فنانين يضعون على السنة اشخاص مسرحياتهم مبتكرات مخيلتهم هم ، ويعزون اليهم روحهم هم ، ومواضعاتهم وتقاليدهم هم ، وفصاحتهم الطلية هم ، وهذا في اوضاع ومواقف كان يفترض الا يعلو فيها صوت على صوت الاهواء المضطرمة وتعبيرها الطبيعي . وهكذا طرقت اسماعنا في الكثير من مسرحيات تلك الحقبة ، وامتثالا لمطلب العفوية هذا ، صيحات العواطف ، متبوعة بعلامات تعجب ونقاط وقوف ، بدلا من اسلوب الالقاء القديم المتميز بالجزالة والسمو ، والغني بالصور والتشابيه . وانطلاقا من المبدأ عينه اخذ نقاد انكليز على شكسبير إكثاره من التشابيه التمثيلية التي يضعها على السنة اشخاصه، بينما هم في ذروة الالم ، وفي وقت لا يترك فيه جموح العاطفة اي مكان للتفكير الهادىء الذي يقتضيه ، على ما هو ظاهر للعيان، التشبيه . وصحيح ان الصور والتشابيه التي يلجأ اليها شكسبير

صعبة الاحتمال وكثرتها مجاوزة للحد احيانا ، ولكن صحيح ايضا، بوجه الاجمال ، ان التشابيه تستاهل ، حتى في الفن المسرحي، مكانا مرموقا ، ومن شانها ان تحدث وقعا وتأثيرا .

وبالفعل ، حين تتوقف العاطفة عند تشابيه، وهي المستغرقة بتمامها في موضوعها وغير المستطيعة من إساره فكاكا ، لا يكون للتشابيه من هدف ، في المضمار العملي لسيرورة الاحداث ، سوى ان تظهر للعيان ان الشخصية ليست ماخوذة بتمامها في دوامة الموقف الذي هي فيه ، او في دوامة العواطف والاهواء التي تعتمل في صدرها ، بل تعرف ، من حيث هي طبيعة نبيلة وراقية ، كيف تسيطر على الموقف وتقهر اهواءها . فالهوى يغل النفس ، ويحبسها في ذاتها ، ويفرض عليها تركيزا محدودا ، ويجعلها ان لم نقل خرساء ، فعلى كل حال عاجزة عن الابانة عن ذاتها الا بالفاظ من مقطع واحد ، ويضعها في حال من الجيشان المفكك المشوش . بيد ان النفس كبيرة بما فيه الكفاية ، والروح قوي بما فيه الكفاية كيما ترتفع الشخصية فوق ذلك التحديد وتسيطر على الحماسة التي تهزها وتتاجج نارها فيها ، مدللة بهذه السيطرة على صفو هادىء جميل . وتحرر النفس هذا هو ما تعبر عنه التشابيه على نحو شكلي تماما احيانا . فهي تتيح للشخصية ان تحافظ على هدوئها العميق وقوتها ، وان تبقى مسيطرة على ذاتها ، وهي تفعل ذلك بإتاحتها لها امكانية تحويل المها ووجعها الى موضوع ، او امكانية التقائها ذاتها نظريا في مواضيع خارجية ، او امكانية استخدامها لسخرية رهيبة ضد ذاتها فتروح تتأمل بهدوء دمارها الذاتي كما لو انه حدث لا يعنيها مباشرة . في الشعر الملحمي ، يتولى الشاعر بنفسه ، كما كنا رأينا ، تامين الهدوء النظري للمستمع على نحو ما يتطلبه الفن ، وتكون وسيلته الى ذلك اعتماد تشابيه تمثيلية ووصفية ؛ اما في الشعر المسرحي فان الاشخاص الفاعلين ، اي **الممثلين** ، هم الذين يقومون مقام الشعراء والفنانين ويسلكون مسلكهم ،

فيحولون حياتهم الداخلية الى موضوع ، ويبقون على درجة كافية من القوة ليقولبوا هذا الموضوع وليزودوه بشكل ، وليكشفوا لنا على هذا النحو عن نبل عواطفهم وقوة انفسهم . ذلك ان هـذا الغوص في شيء آخر ، في الاشياء الخارجية ، يعدل هنا تحرر الحياة الداخلية من الاهتمامات العملية البحتة او من مباشرية العاطفة ، وتوجهها نحو اشكال حرة نظريا . هكذا يعاود التشبيه للتشبيه ، كما وصفناه أعلاه ، ظهوره ، لكن على نحو اكثر عمقا ، وذلك بقدر ما يشكل هذه المرة وسيلة للتغلب على موقف صعب وللتحرر من سلطان هوى من الاهواء .

هذا التحرر يتم على مراحل عدة ، ولدى شكسبير نجد اغلب امثلته .

حينما تواجه النفس خطر مصيبة كبيرة تهدد بان تهزها هزا عنيفا ، وحينما تحس فعلا بالالم القرين بهذا المصير الـذي لا منجاة منه ، تدلل هذه النفس على ابتذال كبير فيما لو جنحت الى إرخاء العنان للأنين والشكوى ، والى التعبير بصوت عالٍ عن خوفها والمها ويأسها ، متخيلة انها واجدة في ذلك تسكينـا وتفريجا . اما اذا كانت الروح اقوى وانبل ، نراها على العكس تكبت انينها وتسعى الى السيطرة على الالم الذي تجعله اسيرها ، فتحفظ لنفسها على هذا النحو حرية التواصل مع ما هو خارجي عنها لتحوله ، من ثم ، الى صورة عن مصيرها الذاتي . عندئذ يرتفع الانسان فوق المه ؛ يسمو عليه ، لا يعود يتماهى وإياه ، بل على العكس يتميز عنه ويفترق ، وهذا ما يتيح له ان يتوجه نحو مواضيع اخرى يربطها بعواطفه وكانها موضوعية تمت اليها بصلة نسب وقربى . هكذا يهتف العجوز نورنمبرلند في مسرحيـة شكسبير **هنري الرابع** ، وقد بلغ به الالم ذروته ، اذ سأل الرسول الذي جاء يبلغه نبأ وفاة «برسي» عن حال اخيه وابنه ، فما حار الرسول جوابا : «انت ترتعد ، وشحوب وجهك ينبئني رسالتك

خيرا مما ينبئني بها لسانك . ان رجلا مثلك ، مضنى ، مرهقا ، مبهور الانفاس مثلك ، كابي النظرة ، منفطرا قلبه الما مثلك ، قد ازاح ستار بريام (٢٦) في عتمة الدجى ليبلغه ان نصف طروادته قد احترق . لكن بريام راى النار قبل ان ينطـــق اللسان ... اعني انني علمت موت عزيزي برسي قبل ان تبلغني اياه» .

صحيح ان ريتشارد الثاني ، الذي كتب عليه ان يكفر عن طيش شبابه في زائل ايامه السعيدة ، يفصح عن كل الالم الذي يرهق نفسه ويكبلها ، ولكنه يحتفظ مع ذلك بالقدرة على موضعة هذا الالم في تشابيه دائمة التجدد . والشيء المؤثر والطفلي في شكوى ريتشارد انه يعبر عن المه موضوعيا في صور اخاذة ، من دون ان يمنعه هذا اللعب مع ذلك من الاحساس بعمق المه . يرد مثلا على هنري الذي ساله تاجه ، فيقول : «هاكه يا ابن العم ، هاك التاج . لتكن يدي في جانب ، ويدك في الجانب الآخر . واعلم ان التاج الذهبي يشبه بئرا عميقة يغرف منها المـــاء بدلوين متناوبين ، واحدهما يرقص على الدوام في الهواء ، بينما الآخر في القاع ، مثقل بالماء ؛ هذا الدلو الذي في القعر هو انا ، في الدموع غارق ، وبالحزن طافح ، بينما انت في الاعالي ، في الهواء الطلق تحلق» .

قد يحدث ، ثانيا ، ان تسعى شخصية ، سبق لها ان تماهت مع اهتماماتها والمها ومصيرها ، الى فصم هذه الوحدة باللجوء الى تشابيه ؛ وانما بقدر ما تدلل على انه ما يزال في مقدورها ان تلجأ اليها تكثر فرصها في الحصول على تحررها . في **هنري الثامن**، تهتف الملكة كاترينا ، وقد هجرها زوجها ووقعت فريسة حزن

---

٢٦ ـ بريام ، في الميتولوجيا الاغريقية ، آخر ملوك طروادة ، والد هكتور وبلاريس وكاساندرا ، نزل آخيل عند رجائه واعاد اليه جثمان هكتور ، وقتله بيرهوس بعد سقوط طروادة . «م»

عظيم : «انا اتعس امرأة في العالم ، حطت بي الاقدار في مملكة ليس لي فيها رحمة او صديق أو امل . مملكة لا يبكي فيها اي قريب لي على مصيري ومآلي . ولم يحجز لي فيها اي قبر . وكالزنبقة التي كانت ملكة منوّرة في حقل ، يجب ان اخفض راسي واسلم الروح» .

وابلغ من ذلك ايضا التعنيف الذي ينهال به بروتوس الغاضب في **يوليوس قيصر** على كاسيوس الذي كان حاول ان يستثير همته : «أواه ! انت تذكرني ، يا كاسيوس ، بحمل ليس لغضبه من قوة ومدة اكثر مما لشرارة النار التي تقدحها حصاة : يتلقى الضرب مرارا وتكرارا ؛ فتقدح شرارات غضبه السريعة الانطفاء ، ثم لا يلبث ان يستكين» .

وان يكن بروتوس قد لجأ في هذه الظروف الى التشبيه ، فهذا ابلغ دليل على انه كان قد بدأ يلجم غضبه ضد كاسيوس ويتحرر من سلطانه عليه .

ان مقترفي الجرائم من شخصيات مسرح شكسبير هم ، بوجه خاص ، الذين يرتفعون بأنفسهم ، بما أوتوا من رحابة فكر، وسواء أفي حال البلوى ام في حال الجريمة ، فوق هواهم الوضيع ، بدل ان يبقوا ، كما في المآسي الفرنسية ، اسرى التجريد ، يرددون القول بينهم وبين انفسهم بلا كلل بأنهم لا يريدون بعد اليوم ان يكونوا من المجرمين . فشكسبير يعطيهم ايضا قوة الخيال التي تتيح لهم ان يتصوروا انفسهم وأن يحسوا بذواتهم وكأنهم غرباء عن انفسهم . ينطق مكبث ، على سبيل المثال، وقد احس بدنو ساعته، بهذه الكلمات التي ذاعت شهرتها: «اليك عني ، اليك عني ، ايها النور السريع الانطفاء ! ما الحياة الا طيف شريد يحتل خشبة المسرح لساعة من الزمن ثم يتوارى عن الانظار الى الابد . ما الحياة الا قصة يرويها امرؤ ابله ، مليئة بالصخب والجلبة ، ولكن لا معنى لها البتة» . وكذلك حال

الكاردينال ولسي في **هنري الثامن** ، اذ يهتف وقد سقط الى الدرك الاسفل بعد كل ما كان له من عظمة : «وداعا ، وداعا طويلا ، يا عظمتي ! هذا ما كتب على الانسان . في يوم ، تتفتح براعم الامل وتزهر ؛ وفي الغداة يدرك اوج النضارة ويتدثر بدثار ضارب الى الحمرة ؛ وبعد غد ياتي الصقيع على حين فجاة ؛ وفيما الانسان راسخ الايمان ، وهو على حال من الغبطة والثقة بالنفس ، بأن سعادته على وشك ان تنضج ، ياتي الصقيع ليقتل الجذور ، فيسقط سقوطي انا» .

هذا التموضع وهذا اللجوء الى التشابيه يكمن مصدرهما في الهدوء وتمالك النفس اللذين يتيحان للشخصية ان تجد لها متنفسا ومنفرجا وهي في ذروة الالم والانحطاط . هكذا تقول كليوباترا لشارميون ، بعد ان تضع على صدرها الافعى القاتلة : «صمتا ، صمتا ! الا ترين على صدري رضيعي يرضع لبنه وهو نائم ؟ وديع كالبلسم ، ناعم كالنسيم ، ودود اليف» . فلدغة الثعبان ترخي الاعضاء بوداعة يتراءى معها للموت نفسه انه ليس موتا ، بل مجرد وسن وسبات . وهذه الصورة تصلح في الواقع لان تكون معيارا لتحديد الطبيعة الساكنة لهذه التشابيه ولبيان خصائصها .

– ج –

زوال الفن الرمزي ،
القصيدة التعليمية والشعر الوصفي
المقطعات الابغرامية القديمة

حددنا الفن الرمزي بانه شكل من الفن لم يتوصل فيه بعد

المدلول والتعبير الى التداخل ، الى الانصهار الكامل . وعلى هذا، فقد عاينا في **الرمزية اللاواعية** عدم تطابق بين المضمون والشكل **في ذاته** ، بينما يظهر عدم التطابق هذا **بجلاء** في الفن **الجليل** ، على اعتبار ان المدلول المطلق ، اي الله ، وواقعه الخارجي ، اي العالم ، ممثلان على نحو سافر في مظهر تلك العلاقة السالبة . وبالمقابل ، فان المظهر الآخر من الرمزية هو الذي بدا لنا انه يلعب دورا هاما في جميع اشكال الفن هذه : نعني به التوافق بين المدلول وبين تظهيره العيني ؛ فهو دور مطلق في الرمزية البدائية التي لا وجود فيها بعد للتعارض بين المدلول وشكله العيني ؛ ودور اساسي في الجليل الذي يحتاج ، كيما يعبر عن الله بصورة غير مطابقة فحسب ، الى ظاهرات الطبيعة والى الصروف الطارئة على حياة شعب الله المختار واعماله . اما السمة المميزة السائدة في الفن التشابهي اخيرا فليست هي ، كما في السابق ، عدم التطابق بين المدلول والشكل ، بل علاقتهما الذاتية والعسفية المحض . بيد ان هذه العلاقة العسفية ، ان تكن متضمنة سلفا في شكل ناجز في الاستعارة والصورة والتشبيه ، فانها تبقى ، من جهة اخرى ، محتجبة خلف القرابة بين المدلول وبين الصورة المستخدمة في التعبير عنه ، على اعتبار ان **تشابههما** بالذات هو الذي اوجب اللجوء الى التشبيه الذي تكمن سمته المميزة الرئيسية ، لا في **الخارجية** ، بل في **العلاقة** التي يقيمها النشاط الذاتي بين العواطف والحدوس والتمثلات الباطنة ، من جهة ، وبين الاشكال المقاربة لها ، من الجهة الاخرى . ولكن حين يتولى العسف ، لا مفهوم الشيء ذاته ، مهمة التقريب بين المضمون وبين الشكل الذي يبدعه الفن ، فمن الواجب في هذه الحال اعتبار المضمون والشكل غريبين واحدهما عن الآخر ، بحيث لا يمكن ان يكون للمقاربة بينهما من نتيجة سوى محض تراصف ، يقوم فيه احد الجانبين مقام الحلية للاخر . وعليه ، سوف نولي اهتمامنا ،

في هذا التذييل ، لاشكال الفن الثانوية ، المتسمة بالانفصـــال الكامل بين الآناء التي تدخل في تركيب الفن الحقيقي ، وسوف يكون همنا ان نبين ان غياب العلاقات هذا بين المضمون والشكل هو الذي افضى الى انحلال الفن الرمزي .

من وجهة النظر العامة نجد في هذا الطور ، من جهة اولى ، مدلولا مكتملا ناجزا ، ولكن بلا شكل ، او بالاحرى مزودا بشكل ملصوق به عسفا ومضاف اليه اضافة ؛ ونجد ، من الجهـــــة الثانية ، الخارجية بما هي كذلك ، الخارجية التي ، بدلا من ان تتماهى مع مدلولها الاساسي والحميم ، لا يكون ثمة من سبيل الى تصورها ووصفها الا مستقلة عن هذا المدلول ، بل معارضة له ، وبالاختصار ، في كل خارجية تظاهرها . ذلكم هو الفارق المجرد الذي يميز الشعر **التعليمي** والشعر **الوصفي** ، وهو فارق لا يمكن ان يقوم ، على الاقل فيما يتعلق بالشكل التعليمي ، الا في الشعر ، لان الشعر هو وحده القادر على تمثيل المدلولات في عموميتها المجردة .

لكن بالنظر الى ان مفهوم الفن يستلزم لا انفصالا بل تماهيا بين المضمون والشكل ، فاننا نلاحظ في هذا الطور ، علاوة على الانفصال الكامل بين مختلف المظاهر ، وجود بعض العلاقـــــات بينها . لكن مع تجاوز الطور الرمزي ، لا يعود في مستطاع هذه العلاقات ان تكون من طبيعة رمزية ، وهذا ما يستتبع محاولات لالغاء الطابع المميز للرمزية ، أعني عدم التطابق بين المدلـــــول والشكل الذي عجزت جميع الاشكال الفنية التي درسناها حتى الان عن التغلب عليه وتجاوزه . لكن بالنظر الى الانفصال المصادَر عليه بين المظاهر المطلوب التقريب بينها ، لا يمكن لتلك المحاولات ان تعدو كونها رغبة وجلة ، يرتهن انجازها بشكل فني كامـــــل مكتمل كنا قد اسميناه بالفن الكلاسيكي . لكن قبل الانتقال الى دراسة هذا الفن ، نرى ان من المفيد ان نفرد بعض اسطر للاشكال

الثانوية التي عددناها في عنوان هذه الفقرة .

- ١ -

القصيدة التعليمية

في كل مرة يتصور فيها المدلول ، رغم انه يشكل كلا واحداً عينيا ومتلاحما ، وكأنه مدلول **في ذاته** ، وفي كل مرة تسبغ عليه فيها زينة فنية خارجية بدلا من ان يمثل بما هو كذلك ، تكون لدينا قصيدة تعليمية . وليس يسعنا ان نصنف الشعر التعليمي في عداد النتاج الفني بحصر المعنى ، لانه ينطوي ، من جهة اولى، على مضمون نثري ناجز التكوين ، ومن الجهة الثانية ، على شكل فني ملصوق به من الخارج ؛ وهذا بالتحديد لان المضمون كان موجودا مقدما ، قبل ان يتلقى هذا الشكل ، في الوعي في حالة من الاكتمال ، ولانه انما في هذه الحالة وتحت هذا المظهر النثري، اي تحت مظهر مدلوله المجرد والعام ، ولصالح هذا المدلول وحده، ينبغي ان يعرض نفسه للتأمل ولحكم ملكة الفهم . وبحكم هذه العلاقة الخارجية البحتة، بحكم هذا الفارق الاساسي بين مضمون الشعر التعليمي وبين نمط تمثيله ، لا يكون للجانب الخارجي من القصيدة التعليمية الا ان يكون خارجيا خالصا ، قوامه الوحيد استخدام هذا الوزن او ذاك ، واعتماد لغة متكلفة ومفخمة بقدر او بآخر ، والاكثار من الجمل الاعتراضية الثرة بالصور والتشابيه وبانفجارات العواطف المصطنعة ، وتعمد السرعة والنقلات المباغتة في عرض الموضوع ، الخ ، وهذا كله يضاف الى المضمون اضافة، ويلصق به لصقا ، ويرصف الى جانبه رصفا ، بدل ان ينفذ فيه ويؤلف وإياه كلا واحدا ؛ والغرض من هذا التكلف اسباغ ظاهر من الحياة على الموضوع ، والتخفيف من جديته ومن جفافه ،

وتحبيب مطالعته الى النفس . وما ينطوي ، وفقا لتصوره ، على طابع نثري صرف يتلقى على هذا النحو مجرد كساء ظاهر الاصطناع ، بدل ان يتعرض لعملية تحويل شعري حقيقي . وذلكم هو ، على سبيل المثال ، حال فن الحدائق الذي لا يتعدى امره التنظيم الخارجي الصرف لمكان جميل اصلا في ذاته ، ومقدم من قبل الطبيعة ، او حال فن البناء الذي لا يتعدى امره تزيين بناء معدّ لاستعمال نثري صرف بضروب الزخرفة والديكور ليأتي منظره جذابا للعين .

امتثالا لهذا المبدأ تبنت الفلسفة الاغريقية في بداياتها شكل القصيدة التعليمية . وبوسعنا ايضا ان نستشهد بمثال هزيودس، وان يكن التصور النثري حقا لا يبرز بكل جلائه الا بعد ان يتراءى لملكة الفهم انه بات في مقدورها اخيرا ، بعد ان تمكنت من موضوعها من كثرة التفكير والاستنباط والتصنيف ، الخ ، ان تباشر بعرضه ، موطئة لذلك بشكل شعري مزعوم ، قوامه الزخرفة والتفنن وتخير الالفاظ . ويقدم لنا لوقراسيوس (٢٧) ، بطريقة عرضه لفلسفة الطبيعة الابيقورية ، وفرجيليوس ، بارشاداته بخصوص الزراعة ، امثلة على مثل هذا التصور الذي لا يفلح المؤلفون ، رغم كل المهارة التي يدللون عليها ، في اعطائه شكلا شعريا حقا . وفي المانيا اليوم ، لا تتمتع القصيدة التعليمية بحظوة كبيرة ؛ ولكن في فرنسا بالمقابل نشر دوليل(٢٨) Delille ــ وهو مؤلف قصيدة عن **الحدائق او فن تجميل المناظر الطبيعية**،

---

٣٧ ــ لوقراسيوس : شاعر لاتيني، له قصيدة مطولة بعنوان «في الطبيعة»، وهي قصيدة تعليمية ولهائية يعرض فيها مذهب ابيقور (٩٨ ــ ٥٥ ق.م) . «م»

٣٨ ــ الاب جاك دوليل : شاعر فرنسي ، ترجم فرجيليوس الى الفرنسية ، وله قصائد وصفية وتعليمية (١٧٣٨ ــ ١٨١٣) . «م»

واخرى عن **انسان الحقول** ـ نشر مؤخرا قصيدة تعليمية اخرى يعالج فيها على التوالي الطاقة المغنطيسية والكهربائية، الخ ، وهي في الحقيقة بمثابة موجز في الفيزياء .

- ٢ -

الشعر الوصفي

الشكل الثاني الذي يدخل في هذا الباب شكل معاكس للشكل التعليمي . ونقطة انطلاقه ليست مدلولا موجودا في الوعي في حال اكتمال ، بل اشياء خارجية ، كالمناظر الطبيعية او المباني ، الخ ، او فصول السنة وتقسيمات اليوم ، وشكلها او مظهرها الخارجيان . فان يكن المضمون في القصيدة التعليمية بلا شكل ، فاننا نواجه هنا على العكس موضوعا ماخوذا في ذاته ، متصورا مثلما هو ، في ظاهره الخارجي الصرف ، موصوفا وممثلا كما يتراءى للوعي العادي ، بدون اضافة اي عنصر روحي. ومضمون حسي محض كهذا لا يمثل سوى مظهر واحد من مظاهر الفن الحقيقي ، مظهره الخارجي ، اي المظهر الذي لا يفترض فيه ان يمثل في الفن بحصر المعنى الا بوصفه واقعا **للروح** ، للفردية بأعمالها وتقلبات مصيرها في مضمار العالم المحيط ، وليس بوصفه خارجية مطلقة ، منفصلة مطلق الانفصال عن الروحي .

- ٣ -

العلاقات بين الشعر التعليمي والشعر الوصفي

ان مفهوم الفن بما هو كذلك يتنافى ، للاسباب التي عددناها، مع التمسك بهذين النوعين ، التعليمي والوصفي ، في احاديـة جانبهما . لذا تترى الجهود التي ترمي الى وصل ما انقطع من الصلات بين الواقع الخارجي وبين ما هو متصوَّر داخليا كمدلول، بين الكلي المجرد ونظاهره العيني .

ا ـ سبق لنا الكلام في هذا الخصوص عن القصيدة التعليمية التي لا يسعها ان تستغني عن وصف أوضاع خارجية وظاهرات منعزلة، وعن سرد اخبار ووقائع ذات صلة بموضوعات مينولوجية وسواها . لكن الامر لا يعدو ان يكون هنا امر تـوازٍ محض بين الروحي الكلي والفردي الخارجي ، وليس اتحادا كاملا متداخلا ومتنافذا . والعلاقات المقامة بين الطرفين احتمالية بحتة ، ولا تطال كلية المضمون وشكله الفني الكامل، بل فقط بعض مظاهرهما وبعض سماتهما .

ب ـ هذه العلاقات تكون بطبيعة الحال اوثق واشمل فـي الشعر الوصفي الذي يقرن أوصافه لمواضيع واشياء خارجيـة بأوصاف للمشاعر والعواطف التي يمكن ان تخالج النفس لـدى مشهد تعاقب الفصول او مرأى منظر طبيعي او رابية مشجَّرة او بحيرة او سماع خرير جدول ، او مرأى مقبرة او قرية ذات موقع خلاب او كوخ يوحي بالسكينة والهدوء والحميميـة ، الخ . ويسعى الشعر الوصفي ، مثله مثل الشعر التعليمي ، الى بث الحياة في اوصافه باللجوء الى سرد وقائع واحـداث شتى ، وبخاصة وصف المشاعر المؤثرة والسويداء الخفيفة والاحـداث الطفيفة للحياة اليومية . لكن العلاقة بين الشعور والعاطفة ، اي

الجانب الروحي ، من جهة ، وبين تظاهره الخارجي ، من جهة ثانية ، قد تبقى هنا رخوة ومصطنعة للغاية . وبالفعل ، يفترض هنا بالمنظر الطبيعي وكان له وجودا مستقلا ؛ والانسان في هذه الحال يدلف اليه وينتابه لدى مرآه هذا الاحساس او ذاك ، لكن الشكل الخارجي والحساسية الداخلية ، التي اثارها ضياء القمر او مشهد الغابة او الاودية او المناظر الطبيعية ، الخ ، لا يرتبطان واحدهما بالآخر باي رباط ضروري . انا لست ترجمانا للطبيعة ، ولا ملهما لها: بل اشعر فقط، في هذه المناسبة او تلك، بانسجام مبهم بين داخليتي المستيقظة وبين الاشياء التي على مرمى نظر مني . وذلك هو الشكل الذي نقدره نحن الالمان عالي التقديـر ونقدمه على ما عداه ؛ فنحن نحب اوصاف الطبيعة والمشاعـر السامية التي يحس المرء بالحاجة الى البوح بها لدى مرأى مناظر الطبيعة . وهذا طريق سهل مفتوح للجميع ، وفي مستطاع كل امرىء سلوكه متى شاء . والكثير من اشعار كلوبستوك مكتوبـة بهذه الطريقة .

جـ ـ بيد ان علاقة اوثق واعمق تقوم بين المظهرين المنفصلين في المقطعات الابيغرامية (٣٩) Epigramme .

ان طبيعة المقطعة محددة في اسمها بالذات : فالمقطعة هـي في الاساس Sus - scription (٤٠) . لكن هنا يواجهنا ، مـن جانب اول ، الموضوع ، ومن الجانب الثاني ما قيل بصدده ؛ لكن اقدم المقطعات التي نقل الينا هيرودوتس عددا منها تنطوي ، لا

---

٣٩ ـ الابيغرام عند القدامى : مقطوعة شعرية قصيرة تنتهي بملحـة او لقطة هجائية في غالب الاحيان . ولم نجد لترجمتها خيرا من لفظة «المقطعة» لان المقطعات من الشعر هي قصار القصائد . «م»

٤٠ ـ حرفيا : كتابة في الاعلى ، اي النقش ، اذ كانت بعض المقطعات تنقش في واجهات المباني . «م»

على وصف لموضوع مقترن بوصف لبعض الشاعر ، بل على وصف مزدوج لموضوع واحد : ففيها اولا وصف للموضوع كما هو موجود خارجيا ، وفيها ثانيا تركيز وتكثيف ، في لقطات مقتضبة وبليغة الى اقصى حدود المستطاع ، لكل ما له صلة بمدلوله ، بتفسيره ، الخ . تلكم هي المقطعة بحصر المعنى ، في شكلها البدائي . لكن المقطعة لم تلبث ان فقدت لدى الاغريق طابعها هذا ، وتحولت الى وسيلة لابداء راي سريع ، مقتضب، فيه أرابة وذكاء وطرافة ، بصدد حادث بعينه او عمل فني ما او شخص من الاشخاص، الخ، والغرض من ابدائه ليس تحديد صفات الموضوع ذاته بل تعيين الموقف الذاتي الذي يوحي به للمراقب الذكي .

ونمط التمثيل هذا يبتعد عن ان يكون مثاليا كلما تضاءل احساسنا بحضور الموضوع فيه . ومن هذا المنظور نستطيع ان نستشهد ، بالمناسبة ، ببعض النتاج الحديث في هذا المضمار . ففي أقاصيص تيبك «٤١» ، على سبيل المثال ، يدور الكلام في كثير من الاحوال عن اعمال فنية بعينها ، عن فنان بعينه ، عن معرض بعينه للوحات ، عن موسيقى بعينها ، الخ ، وكثيرا ما يربط الموضوع بقصة بسيطة . والحال ان هذه اللوحات التي لم يقع نظر القارىء عليها قط وهذه المعزوفات الموسيقية التي لم تشنف أذنيه قط ، يقف الشاعر عاجزا عن تمثيلها تمثيلا ملموسا، وهذا ما يحكم على الشكل الذي يختاره للتعبير عنها بان يكون غير كافٍ وغير مقنع . وكذلك هو حال رواياته الارحب نطاقا ، التي يدور موضوعها عن فنون بكاملها وعن أروع روائعها ، على نحو ما فعل بالنسبة الى موسيقى هنسه في روايته **هيلدغارد فون هوهنتال**. وهكذا نجد ان العمل الفني الذي يعجز عن اعطاء تمثيل

---

٤١ ـ لودفيغ تيبك : رواني وعالم جمال الماني ، وجه الرومانسية الالمانية نحو الغرائبية (١٧٧٣ ـ ١٨٥٣) . «م»

مطابق لموضوعه الاساسي ، محتم عليه ان يتلبس ، بالإجمال ، شكلا غير مناسب .

ان الضرورة التي تفرض نفسها ازاء العيوب والثغرات التي اتينا بذكرها هي ضرورة تحاشي الغلو في الفصل بين التجلي الخارجي ومدلوله ، بين الشيء وبيانه الروحي ، الى الحد الذي اشرنا اليه في الفقرة الاخيرة ، والعمل على الا يبقى اتحادهما او تقاربهما رمزيا او جليلا او تشابهيا صرفا . وعلى هذا الاساس ، لا يجوز لنا ان نبحث عن التمثيل الحقيقي الا حيثما يكون المدلول الروحي لموضوع ما متضمنا في هذا الموضوع سلفا وقابلا للادراك من خلاله ، وإلا حيثما يتفتح الروحي في كل واقعيته ، والا حيثما يكون الجسماني بيانا مطابقا للروحاني وللداخلية .

وحتى نعاين بأم عيننا التحقيق الكامل لهذا المطلب ، ينبغي ان نودع الرمزية ونطوي صفحتها، لان الرمزية هي بالتعريف الاتحاد غير الكامل بعد بين ما يشكل روح المدلول وبين شكله الجسماني.

الفنّ الكلاسيكيّ

مدخل

عن الكلاسيكي بوجه عام

تكمن ماهية الفن في الكلية الحرة الناجمة عن الاتحاد الحميم بين المضمون وبين الشكل المطابق له بقدر او بآخر . وهذا الواقع الموائم لمفهوم الجمال ، الذي عبثا سعى الفن الرمزي الى بلوغه ، لا يظهر الا في الفن الكلاسيكي . لذا ارتأينا انه من المفيد ، في تأملاتنا السابقة عن فكرة الجمال ، ان نحدد سلفا الطبيعة الكلاسيكية . ففي المثال يتحقق ذلك الاتحاد بين المضمون والشكل الذي يميز الفن الكلاسيكي ، هذا الفن الذي يلبي ، بفضل هذا التمثيل المطابق ، متطلبات الفن الحقيقي ، طبقا لمفهومه .

بيد ان هذا التحقيق يفترض تدخل بعض عوامل خاصة كنا استعرضناها في الفصل السابق . وبالفعل ، ان المضمون الحميم

للجمال الكلاسيكي مدلول **حر** ومستقل ، اي انه ليس مدلـولا لشيء ما ، بل هو مدلول في ذاته ، مدلول بدل عن ذاته ويحمل في ذاته تاويل ذاته . وما هذا المدلول الا **الروحي** الـذي هو ، بوجه العموم ، موضوع ذاته . وانما من حيث هو موضوع ذاته يكون له شكله الخارجي الذي يغدو للحال ، لتطابقه مع ما يؤلف جوهره الصميم ، مدلول ذاته بدوره ويشف عن ذاته كما يعرف ذاته . وقد تكلمنا ايضا ، في معرض حديثنا عن الرمزية ، عن اتحاد المدلول وتظاهره الخارجي كما يحققه الفن ؛ ولكن لما لم يكن هذا الاتحاد اتحادا مباشرا ، فانه لم يكن ايضا مطابقا . فالمضمون بحصر المعنى كان ممثلا **بالطبيعي** ، المأخوذ في جوهريته **وعموميته المجردة** ، بحيث كانت المواضيع الطبيعية الفردية ، رغم اعتبارها ممثلة لهذه العمومية في وجودها الواقعي ، عاجزة ، بحكـم فرديتها ، عن تمثيل هذه العمومية بالذات . اما اذا كان المضمون داخليا حميما ، لا يمكن لغير الروح ان يعقله ، فما كان من الممكن ان يمثل الا على نحو غير مطابق ايضا ، اذ ما كان لتمثيلـه ان يتحقق الا بمساعدة مواضيع فردية ، مباشرة وحسية . وبصورة عامة ، لم يكن بين المدلول والشكل من علاقات سوى علاقـات القربى والاشارة المتبادلة ؛ ولئن كان في المستطاع التقريب بينهما من بعض المناحي ، فانهما يظلان منفصلين من مناحٍ اخرى . ومن هنا كان فك عرى وحدتهما في الرؤية الهندوسية للعالم ، علـى سبيل المثال ، هذه الرؤية التي تتراصف فيها الداخلية والمثالية البسيطتان والمجردتان في جانب ، والواقعية المتعددة الاشكـال الطبيعة واوجود الانسان المتناهي في الجانب الآخر؛ وكان الخيال المبدع ، الذي يعصف به القلق ويخضع لاندفاع لا يقاوم ، يتنقل باستمرار من جانب الى جانب ، من دون ان يفلح في ان يضفي على المثالية الاستقلال المحض والمطلق ، او في ان يملأها بتمامها بمواد مقتبسة من العالم الخارجي ومحوَّلة على نحو يؤهلهـا

لتمثيل المضمون وكأنه في حالة اتحاد هادىء وصافٍ مع الشكل. صحيح ان ما كان ينطوي عليه خليط العناصر المتناقضة من فجاجة وعدم تلاحم قد آل به الامر في النهاية الى الاختفاء والتلاشي ، لكن لتحل محله إبداعات ملغزة ، غير مرضية بدورها ، لا هدف لها سوى ان تطرح مشكلة الحل ، بدلا من ان تعطي الحل بالذات . وآية ذلك ان المضمون كان يفتقر هنا الى الحرية والسيادة اللتين لا تكونان ممكنتين الا حين تطرح الداخلية نفسها على الوعي ككلية في ذاتها ، ككلية تطغى على الخارجية وتبزها ، وكأنها غريبة عن طبيعتها . هذه الكلية ، من حيث هي مدلول حر ومطلق ، هي من إبداع وعي ؛ مضمونه هو **المطلق** وشكله هو الذاتية الروحية . فكل ما ليس منها متجرد من الفكر والارادة والتقرير الذاتي المصير ، ولا يعدو ان يكون نسبيا وظرفي الاستقلال . ان ظاهرات الطبيعة وتظاهراتها الحسية ، كالشمس والافلاك والسماء والنباتات والحيوانات والصخور والانهار والبحار ، لا تنتمي الى ذاتها الا بصورة مجردة ، لانها مسوقة باستمرار الى التفاعل مع مواضيع اخرى ، بحيث لا يمكن الا لروح متناه أن يؤمن باستقلالها . وليس من مثل هذه الظاهرات ينبجس المدلول الحقيقي **للمطلق** . فالطبيعة لا تتبدى للنظر الا في مظهر خارجي محض ، او بتعبير ادق من حيث هي خارجية بالنسبة الى ذاتها ؛ بل هي مبثوثة ، متوزعة في الظاهرات المتعذر عدها والمتعددة الاشكال التي تتألف منها ، وهذا ما يجردها من كل استقلال . ان المدلول المطلق حقا لا يمكن ان يوجد الا في الروح ، بحكم علاقته العينية ، الحرة واللامتناهية ، مع ذاته .

في الطريق الذي يسلكه المداول في جهوده للانعتاق من المباشر الحسي وللفوز باستقلاله ، ينتهي به المطاف الى ما يمكن ان نسميه بتسامي الخيال وتقدسه . فما هو دال مطلق الدلالة هو **الواحد** المفكر ، المطلق ، البريء من كل عنصر حسي ، المنتمي

الى ذاته من حيث هو **مطلق** ، الذي يطرح ، بصفته هذه ، **الآخر** والطبيعة والتناهي ، التي هي من خلقه ، علـــى انها السالب والمتهافت في ذاته . ان **الكلي** ، في ذاته ولذاته ، هو الذي يمثل على انه القوة الموضوعية المهيمنة على كل ما هو موجود ، إما لان هذا **الواحد** ، بنزوعه السافر الى السلبية ، يتعارض مع المخلوق، وإما لانه يعرض نفسه ، في محايثته الايجابية والحلولية ، للوعي والتمثل في داخل المخلوق . لكن العيب المزدوج لهذه الرؤية ، من وجهة نظر الفن ، يكمن اولا في كون هذا **الواحـــد والكلي** ، الذي يشكل المدلول الاساسي ، لما يبلغ بعد درجة من الدقـــة والتمايز، اي من الشخصية والفردية ، كافية ليغدو في المستطاع تصوره كروح وتمثيله في شكل حسي ، موافق لمضمونه الروحي ولمفهومه على حد سواء . ان فكرة الروح العينية تقتضي ان يحدد نفسه بنفسه وان يميز ذاته بذاته ؛ كما تقتضـــي ان يكتسب ، عندما يموضع ذاته ، وبفعل هذا الازدواج ، ظاهرا خارجيا مشربا بتمامه به ، وان يكن ماديا وذا حضور مباشر ؛ ظاهرا لا يعبر عن شيء بحد ذاته ، لكنه يشف عن الروح الذي يبث فيه الحياة ، هذا الروح الذي لا يعدو ذلك الظاهر ان يكون تظهيره وواقعه . ومن وجهة نظر العالم الموضوعي ، فان التجريد الذي يصادر على مبدا **مطلق** لامتمايز ينطوي ، ثانيا ، على العيب التالي ، وهو انه يجعل الواقع الظاهراتي ، اللاجوهري في ذاته ، عاجزا عن ابراز **المطلق** للعيان في شكل عيني محدد . وبالتناقض مع الاناشيـد والتسابيح التي تتغنى بمجد الله وعظمته المجردبـــن والعامين نلتقي ، مع هذا الانتقال نحو شكل فني اسمى ، وفي فن الشرق ايضا ، ودوما ، تعابير تؤكد على السالبية واللااستقرار والالـــم والوجع وتقلبات الحياة والموت وتناوبهما المحزن .

ومن وجهة النظر هذه نستطيع ان نشير ، الى جانب الجليل، الى تصور آخر للعالم راى النور هو الآخر في الشرق : تصـــور

يقر ، خلافا لجوهرية إله واحد ، بالحرية الفردية وبسؤدد الشخص الفردي واستقلاله ، وذلك بقدر ما كان تطور هذه الفكرة ممكنا في الشرق . وهذا التصور نلقاه ، اكثر ما نلقاه كتصور سائد ، لدى العرب الذين ما كان لهم من معول يعولون عليه في الدفاع عن انفسهم في صحاريهم والمساحات الشاسعة من اراضيهم المنبسطة ، التي تعلوها سماء صافية وتحرقها شمس لاظية ، سوى شجاعتهم وقوة ساعدهم وبعيرهم وخيلهم ورماحهم وسيوفهم . هنا تحديدا ، وخلافا للرخاوة والعطالة الهندوسيتين ، وخلافا كذلك لحلولية الشعر الاسلامي المتاخر ، تكونت جبلات وطبائع محبوة بحس استقلال غيور ، وتقر بالتالي المواضيع والاشياء الخارجية بواقعيتها المعلومة الحدود والمستقرة . وقد ارتبطت بحس الاستقلال الفردي هذا جملة من صفات وسجايا هي في الحقيقة من لازماته الطبيعية : الصداقة الحرة ، كرم الضيافة ، النبل والسمو في المواقف والعلاقات في الحياة اليومية ؛ كما ارتبطت به ايضا جملة من العيوب ، كالظمأ اللامتناهي الى الثار والذكرى التي لا تبيد لحقد دفين يطلب التشفي بجموح لا هوادة فيه وبقسوة لا تعرف من رحمة او شفقة . وما يجري في هذا المضمار يبدو بشريا صرفا وحبيس الدائرة البشرية من افعال انتقام ، وعلاقات حب ، واخلاص متفان لا يتهيب التضحيات مهما غلت ، وما الى ذلك من افعال يغيب عنها اي عنصر من عناصر السحر والخيال ، بحيث يتم كل شيء بدقة وحسبان وتصميم ، مع اخذ العلاقات الضرورية القائمة بين الاشياء بعين الاعتبار . وقد كنا وجدنا آنفا لدى العبرانيين التصور ذاته عن المواضيع الواقعية ، اي الحرص ذاته على إرجاع الاشياء الى مقاسها وحجمها والى علاقاتها الوطيدة والثابتة ، والاعتراف ذاته بحريتها ، لا بنفعيتها فحسب . ولقد كان استقلال الشخصية الحازم والقسوة في الانتقام والحقد من

السمات الملازمة ايضا للأمة اليهودية البدائية ، ولكن مع الفارق التالي وهو ان اقوى ظاهرات الطبيعة وتظاهراتها يجري النظر اليها وتمثلها لدى اليهود لا لذاتها ، وانما كشهادة على قدرة الله التي يتلاشى امامها استقلالهم ؛ وحتى الكراهية والاضطهادات ، بدل ان تكون شخصية ، اي موجهة ضد اشخاص ، تنصب على شعوب بكاملها على سبيل الانتقام القومي في خدمة الله . هكذا نجد الانبياء وبعض المزامير في الحقبة المتاخرة يتوجهون بالابتهال والتضرع الى الرب لكي ينزل بشعوب اخرى شقاء ودمارا ، ويبطنون اللعنات التي يستنزلونها على هذه الشعوب بعنف يند وصفه .

من المؤكد ان جميع هذه التظاهرات تنطوي على عناصر من الجمال الحق ومن الفن الحقيقي ، لكن هذه العناصر تبقى متفرقة مشتتة ، وترتبط ببعضها بعضا بعلاقات زائفة بدل ان تحقق وحدة هوية حقيقية. لهذا ما امكن لوحدة الالهي المجردة والفكروية Idéelle ان تنجب تعبيرا فنيا مطابقا ، ان بقدر وان بآخر ، في شكل فردية واقعية ؛ كما ان الطبيعة والفردية البشريتين تبقيان مبتوتتي الصلة ، ان داخليا وان خارجيا ، **بالمطلق** ، فلا ينفذ اليهما منه شيء بعد ايجابيا . وهذه الخارجية المميزة للمدلول ، من حيث انه المضمون الاساسي ، وللشكل المحدد لتمثيله ، هي عينها التي تؤكد ذاتها بمزيد من القوة ايضا في الفن التشابهي الذي يكون فيه الجانبان ، المدلول وتمثيله ، مستقلين تمام الاستقلال واحدهما عن الآخر ، لا تقرب الشقة بينهما سوى الذاتية اللامنظورة التي تقوم بفعل التشبيه . على هذا النحو يتعزز ويتفاقم ، اكثر فاكثر ايضا ، الطابع السلبي والمشوب بالعيوب لمثل هذه الخارجية ، وتبرز بجلاء متزايد ضرورة الغائها . ويوم سيتحقق هذا الالغاء ، لن يعود المدلول عبارة عن مثالية مجردة ، بل سنجد انفسنا في مواجهة داخلية

لا يمكن تعيينها الا في ذاتها ، وتحتوي في الوقت نفسه ، في كليتها العينية : على الشكل الذي يمثل تعبيرها الخارجي الواضح الدقيق المحدد ؛ وبعبارة اخرى ، داخلية لا تعبر ، حتى في تظاهرها الخارجي ، الا عن ذاتها .

- ١ -

سؤدد الكلاسيكي ، منظوراً اليه على أنه تداخل الروحي والطبيعي

هذه الكلية الحرة ، التي تتوضح معالمها في شيء مغاير لذاتها مع انها هي التي تعين ذاتها بذاتها ، والتي تبقى في الوقت نفسه معادلة لذاتها ، وهذه الداخلية التي توالي انتماءها الى ذاتها وهي تموضع ذاتها خارجيا ، تمثلان ما هو حق وحر ومستقل في ذاته ، وتبقيان ، حتى في خارجيتهما ، تعبيرين عن ذاتهما . والحال ان هذا المضمون لا يتبدى ، في مضمار الفن ، في مظهره اللامتناهي بعد ، ولا يمثل بعد **الفكر** الذي من خلاله يستفكر ذاته، ولا يكون بعد هو **الماهوي** ، هو **المطلق** الذي يموضع ذاته في شكل العمومية الفكروية ، بل يكون مشحونا بعد بعناصر حسية ، طبيعية ، مباشرة . والحال ان استقلال المدلول في الفن يتطلب ان يجد هذا المدلول شكله ، مبدأ تظهيره ، في داخل ذاته . صحيح ان المدلول ملزم بالرجوع الى الطبيعي ، ولكن على نحو يتمكن معه من السيطرة على الخارج الذي لن يعود له من وجود

ـ هو الذي لا يعدو ان يكون مظهرا من الداخلية ـ باعتبـــــاره موضوعية طبيعية ، والذي لن يشكل من الان فصاعدا ـ وقـد حرم من استقلاله الخاص ـ سوى التعبير عن الروح . وبفضل هذا التداخل والتنافذ ، يغدو الجانب الطبيعي والخارجي ، وقد حوله الروح ، دالا في ذاته ، بدل ان يكون انعكاسا مبهما لمدلول منفصل عن تظاهره الخارجي والمغاير له . وهذا التماهي المتطابق بين الروحي والطبيعي لا تقف حدوده عند تحييـــــد الجانبين المتعارضين ، بل يشرئب الروحي نحو كلية ارفع واسمى ، قوامها تواجد هذا الروحي عينه في ما ليس هو اياه ، وإضفاؤه صفــة المثالية على الطبيعي ، مع تعبيره عن ذاته بالطبيعي وفيه . وانما على هذا الضرب من الوحدة يقوم مفهوم الفن الكلاسيكي .

ان وحدة هوية المدلول وتعبيره العيني هذه يمكن تعريفهـــا ايضا بمزيد من الوضوح والدقة ، اذا ما قلنا انه لا يوجـــد اي انفصال بين الجانبين في قلب الوحدة المتحققة ، وان الداخليـــة بالتدلي ، الروحية الباطنة ، ليست محض انبثاق من المادي ومن الواقع العيني ، لانها لو كانت كذلك لقام من جديد التمايز بين كلا المظهرين . وما دام الشكل الخارجي والموضوعي الذي يجعل الروح قابلا للادراك من المنظور الخارجي شكلا متعينا ومتخصصا في الوقت نفسه ، بمقتضى مفهومه بالذات ، فان الروح الحـــر الذي يجهد الفن لاعطائه واقعا مطابقا لا يمكن الا ان يكون فردية روحية ، متعينة ومستقلة في ذاتها هي الاخرى ، وان تكــــن ممثلة في شكل طبيعي . لهذا يشكل **ما هو انساني** مركز الجمال والفن الحقيقيين ومضمونهما ؛ لكن كما سبق لنا بيان ذلك في معرض حديثنا عن مفهوم المثال ، لا بد ان يتلقى الانســـانـــي تعينا فرديا وتعبيرا خارجيا مطابقا يكون ، في موضوعيته ، بريئا من عيوب التناهي ونقائصه .

من هذا المنظور ، سرعان ما نلاحظ ان الفن الكلاسيكــــي لا

يمكن ، بحكم طبيعته بالذات ، الا ان يكون غريبا عن كل تعبير رمزي ، بالمعنى المحدد والدقيق للكلمة ، وان كان ذلك لا ينفي امكانية انطواء الفن الكلاسيكي ، هنا وهناك ، على بعض عناصر رمزية مبهمة . ان الميتولوجيا الاغريقية ، على سبيل المثال ، التي تنتمي، بقدر ما يضع الفن يده عليها ، الى الفن الكلاسيكي ، هي ميتولوجيا متجردة من كل جمال رمزي (وهذا متى ما توغلنا الى نقطة المركز فيها بهدف دراستها) ، وتشف عن تطابقها الامثل مع مثال الفن ، على الرغم من بعض الرسابات الرمزية التي لنا ، لاحقا ، عودة الى الكلام عنها . لكن قد يسألنا سائل : ما كنه الشكل المتعين ، المؤهل لتحقيق هذه الوحدة مع الروح ، من دون ان يكون مجرد اشارة وتلميح الى المضمون المتجسد في هذا الشكل ؟ على هذا السؤال سنجيب بما يلي : بالنظر الى ان الفن الكلاسيكي يقوم على اساس تطابق المضمون والشكل ، فلا بد لهذا الاخير ان يمتثل لمطلب الكلية والاستقلال ، اي عين المطلب الذي يفرض نفسه على المضمون . ذلك ان الاستقلال الحر للكل، الاستقلال الذي يشكل التعيين الرئيسي للفن الكلاسيكي ، ليس بممكن الا اذا كان كل جانب من الجانبين ، اي المضمون الروحي من جهة والتظاهر الخارجي من الجهة الاخرى ، هو في ذاته تلك الكلية التي تؤلف مفهوم الكل . على هذا النحو فحسب تتحقق وحدة هوية الجانبين ويتقلص اختلافهما الى محض اختلاف شكلي في داخل موضوع واحد ؛ وعلى هذا النحو يتبدى الكل للعيان حرا ، على اعتبار ان جانبيه كليهما مطابقان ، وعلى اعتبار انه يبقى واحدا ومماثلا لذاته في الاثنين ، وان تمثل في كل واحد منهما. وغياب هذا الازدواج الحر في داخل وحدة واحدة هو الذي يتمخض ، في الفن الرمزي ، عن غياب الحرية في المضمون وفي الشكل على حد سواء . فالروح ما كان يعقل بعد ذاته بوضوح وجلاء ، وما كان يرى في واقعه الخارجي واقعا ينتمي اليه فعلا وصدقا ، واقعا مطروحا من قبله وفيه بما هو كذلك .

كان الشكل ملزما بان يكون هو الآخر دالا ، لكن مدلوله ما كان متضمنا فيه الا جزئيا ، وما كان يتجلى فيه على نحو واضح لا لبس فيه . وما كان التعبير الخارجي ، من حيث انه غريب عن مضمونه الباطن ، يمثل المدلول بقدر ما كان يمثل **ذاته** ، ولم يكن ثمة مناص من ممارسة قدر من الضغط والقسر عليه لتقويله بانه يمثل شيئا آخر واكثر . ومع هذا التشويه الطارىء عليه ، لا يعود لا هو ذاته ولا «الآخر» ، اي المدلول ، بل يمثل فقط حصيلة تقارب ، بله حصيلة تخالط بين عنصرين ، واحدهما غريب عن الآخر ، او يغدو حلية ثانوية او زينة خارجية ، لا دور لها غير الإعلاء من قيمة المدلول الواحد والمطلق للاشياء طرا ، ليسقط في نهاية المطاف الى منزلة تشابه عسفي وذاتي محض مع مضمون ناءٍ للغاية ومغاير . وما كان لهذه العلاقة بين المدلول والشكل ان تتغير الا بشرط : ان يغدو الشكل شكلا له في ذاته ، ومن حيث هو شكل ، مدلوله الخاص ، وبعبارة ادق ، مدلول روحي الانتماء . هذا الشكل هو الشكل **الانساني** ، لانه وحده القادر على الكشف عن الروحي بصورة حسية . صحيح ان تعبير الوجه والعينين والوضعية والحركات البشرية تعبير مادي ، لكن هذه المادية الخارجية تختلف عن مادية الحيوان من حيث انها محبوة لا بالحياة وبجميع مستلزماتها الطبيعية فحسب ، بل تشكل ايضا انعكاس الروح . فعبر العينين نستطيع ان نستشف النفس الانسانية ، وكل تكوين الانسان ينم بوجه عام عن طابعه الروحي. اذن فان تكن الجسمانية تنتمي الى الروح باعتبارها نمط وجوده، فان الروح هو ، من جانبه ، داخلية منتمية الى الجسم ، بحيث لا يكون للجسمانية من مدلول غير ذاك الذي يقلدها اياه الروح . من المؤكد ان الشكل البشري يشتمل على عدد من السمات المشتركة مع النمط الحيواني، لكن كل الفارق بين الجسم البشري والجسم الحيواني يكمن فقط في ان الاول يتبدى ، في كل

تكوينه ، على انه هو مقر الروح والنمط الطبيعي الوحيد الممكن لوجود الروح . لهذا لا يكون الروح قابلا لان يقع تحت الادراك المباشر للآخرين الا بفضل الجسم . وليس المجال هنا للالحاح على ضرورة هذه العلاقة ، او للتوقف عند التطابق الخاص بين النفس والجسم . بل نفترض ان اسباب ذلك في كلتا الحالين معروفة . لكن بالنظر الى انه في حكم المؤكد ان الهيئة البشرية ليست براء من عناصر ميتة ، قبيحة ، اي متحددة بمؤثرات غريبة وبتبعيات خارجية ، فان من رسالة الفن ان يمحو الفارق بين الروحي والطبيعي ، وان يجمّل الجسمانية الخارجية باعطائها شكلا حيا ، نشيطا ، مكتملا ، مشربا بالروح .

بفضل نمط التمثيل هذا ، يتم اقصاء كل عنصر رمزي عن الشكل الخارجي . فنمط التمثيل هذا يضع حدا للتكلف والتشويه والتعقيد الذي يفرضه الفن الرمزي على الشكل الخارجي . فالروح ، حين يدرك ذاته كروح ، يكون ما هو مكتمل وواضح في ذاته ؛ كذلك فان علاقاته بشكله المطابق تنطوي بدورها على شيء مكتمل وواضح ولا تحتاج الى توضيحها بواسطة مقاربة يقوم بها الخيال رغم انف الواقع وبالتعارض معه . كما انه من الخطأ ان نرى في الفن الكلاسيكي شكلا فنيا يرمي فقط الى تحقيق تشخيصات جسمانية وسطحية ، وذلك ما دام الروح في كليته ، وبقدر ما يشكل مضمون الفن الكلاسيكي ، مندمجا بالشكل ومتماهيا بتمامه معه . وانما لو اخذنا بوجهة النظر هذه نستطيع ، عند الاقتضاء ، ان نعطي الحق لاولئك الذين يرون في الفن محاكاة للهيئة الانسانية . لكن هذه المحاكاة ، بموجب الراي الشائع ، محض واقعة عرضية ، وجوابنا عن ذلك هو ان الفن البالغ مرحلة النضج لا يمكن له الا ان يستخدم في تمثيلاته الشكل الانساني ، بظاهره الخارجي ، وذلك لان الروح يتلقى في هذا الشكل فقط وجودا حسيا وطبيعيا مطابقا له .

ان ما نقوله عن الجسم الانساني وتعابيره ينطبق ايضا على

عواطف البشر وغرائزهم واعمالهم وصروف حياتهم ؛ فهي ، نظير الجسم ، ذات خصائص ومميزات مستمدة لا من الحياة والطبيعة فحسب ، بل من الروح ايضا ، ومنطوية مثله على وحدة هوية مطابقة بين الخارج والداخل .

كثيرا ما وجهت الى الفن الكلاسيكي ، الذي يتصور الروحية الحرة في شكل فردية متعينة مدركة في تظاهراتها الجسمانية ، تهمة النزوع الى التشبيه (١) Anthropmorphisme . فلدى الاغريق ، على سبيل المثال ، سبق لكسينوفانس (٢) ان رفع صوته بالاحتجاج على هذه الطريقة في تمثيل الآلهة ، وقال انه لو وجد بين الاسود نحاتون لكانوا اعطوا آلهتهم الشكل الاسدي . وبوسعنا ان نقابل بين راي كسينوفانس هذا وبين النادرة الفرنسية التي تقول ان يكن الله قد خلق الانسان على صورته ، فقد رد له الانسان التحية بمثلها وخلق الله على صورة الانسان . واذا ما اخذنا بعين الاعتبار شكل الفن التالي ، اعني الفن الروماني ، فسيكون في وسعنا ان نلاحظ ان مضمون الجمال الذي يحققه الفن الكلاسيكي يظل منطويا على بعض النواقص ، نظير ديانة الفن ذاتها ؛ لكن دور التشبيه في هذه النواقص ضئيل الى حد يبيح لنا التوكيد بانه ان يكن الفن الكلاسيكي مشبها اكثر مما ينبغي ، من وجهة نظر الفن بوجه عام ، فانه مشبه اقل مما ينبغي اذا ما نظرنا اليه من وجهة نظر الديانة الاسمى المتمثلة بالمسيحية ، هذه الديانة التي غالت في التشبيه كل

---

١ ــ التشبيه : فلسفيا ، نزعة الى خلع الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالانسان . «م»

٢ ــ كسينوفانس : فيلسوف اغريقي ، مؤسس المدرسة الايلية ، له قصيدة مطولة عن «الطبيعة» ، لم تصلنا منها الا مقتطفات قليلة . «م»

المغالاة . وبالفعل ، وبموجب تعاليم المسيحية ، ليس الله فردا له شكل انساني فحسب ، بل هو فرد واقعي ايضا ، إله وانسان واقعي منخرط في كل شروط الوجود في آن واحد ، وليس مثالا من الجمال والفن ذا هيئة انسانية . ومن يتصور **المطلق** كيانا مجردا ، لامتمايزا في ذاته ، فلا بد ان يمسك عن ان يعزو اليه اي شكل كان ؛ لكن كيما يكون الله روحا فلا بد ان يكون له ظاهر انساني ، ظاهر ذات فردية ، وليس كينونة ـ في ـ الهنا انسانية مجردة ، كما لا بد من الغلو في تمثيله الى حد الخارجية الكاملة والزمنية لوجوده المباشر والطبيعي . ان التصور المسيحي يتضمن الحركة وصولا حتى الى التناقض الاقصى ، بحيث لا يكون من سبيل الى العودة الى الوحدة المطلقة الا بعد حل هذا التناقض او الانفصال . وانما مع طور الانفصال هذا يتطابق تصور الله الذي صار انسانا ، وهذه سيرورة تتيح لله ، بوصفه ذاتا فردية وواقعية ، أن يضع نفسه في موضع المعارضة للوحدة وللجوهر بما هما كذلك ، وأن يشعر في هذه الزمانية والمكانية المشتركة بالمشاعر والوعي والآلام الناجمة عن الازدواج ، وصولا في خاتمة المطاف، بعد حل هذا التناقض بدوره ، الى التوافق اللامتناهي . وبمقتضى تعاليم المسيحية ، يكمن سر هذا الطور الانتقالي في طبيعة الله بالذات . وبالفعل ، ان الله متصوَّر على هذا النحو كروحية حرة ومطلقة تشتمل ، هذا صحيح ، على آن من الطبيعية والفردية المباشرتين، لكنه آن لا يعتم انيتبخر ويتلاشى. اما في الفن الكلاسيكي ، على العكس ، فان العناصر الحسية لا تلغى ولا تدمَّر ، لكن هذا الفن لا يرقى ابدا ايضا الى مصاف الروحية المطلقة . ولهذا لا يلبي الفن الكلاسيكي وعبادته للجمال اعماق الروح ؛ وبالرغم من كل ما ينطوي عليه هذا الفن من جانب عيني في حد ذاته ، فانه يبقى مجردا بالنسبة الى الروح ، لانه بدلا من ان يصدر عن الحركة وبدلا من ان يكون نتاج الذاتية

اللامتناهية التي حققت توافق الاضداد ، لا يمثل سوى تساوق الفردية الحرة والمتعينة التي اهتدت الى نمط وجودها المطابق ، اي الى ذلك الاطمئنان الى الواقع ، الى ذلك الهناء ، الى ذلك الرضى والعظمة في ذاتهما ، الى ذلك الصفو الابدي والى تلك الغبطة في ذاتها التي تظل تفعل مفعولها ، وان مخففا وملطفا ، في حال الشقاء والتعاسة . والفن الكلاسيكي لم يتعمق ولم يمنص ولم يحل التناقض الذي هو في اساس **المطلق** . لهذا فانه يجهل ايضا المظهر الوثيق الصلة بهذا التناقض ، اعني تصلب الذات ، من حيث هي شخصية مجردة ، ضد الاخلاق **والمطلق** . كما انه يجهل الخطيئة والشر ، واستغراق الذات في ذاتها ، والتمزق وعدم الاستقرار ، وبالاختصار ، يجهل جميع تلك الازدواجات التي منها تتولد جميع القبائح الروحية والحسية . ان الفن الكلاسيكي لا يتعدى حدود المجال المحض للمثال الحق .

- ٢ -

الفن الاغريقي كتحقيق للمثال الكلاسيكي

فيما يتعلق بالتحقيق **التاريخي** للمثال الكلاسيكي ، لا تكاد تكون هناك حاجة للقول بأنه عند الاغريق ينبغي لنا البحث عنه . فالجمال الكلاسيكي ، بتشكيلته اللامتناهية من المضامين والموضوعات والاشكال ، كان عطية اعطيت للشعب الاغريقي ، والاشادة بهذا الشعب واجبة علينا لانه ابدع فنا حيا الى اعلى

درجة . ولو نظرنا الى الاغريق من زاوية وجودهم الواقعي ، لوجدناهم يحتلون الوسط المناسب بين الحرية الذاتية والواعية وبين الجوهر الاخلاقي . فهم لا يعرفون ، من جهة اولى ، الوحدة بلا حرية ، حرية الشرق التي تكون عاقبتها استبدادا دينيا وسياسيا والتي تتجرد فيها الذات من اناها لتغرق في جوهر عام واحد او في مظهر من مظاهره الخاصة ، فلا يكون لها ، من حيث هي شخص ، أي حق وأي ملاذ ؛ وهم لم يتوصلوا ، من الجهة الثانية ، الى ذلك التعمق الذاتي الذي بفضله تنفصل الذات الفردية عن الكل وعن الكلي ، فلا تحيا داخليا الا لذاتها ولا تستعيد وحدتها مع الماهوي والجوهري الا بعد ارتداد صعودي نحو الكلية الداخلية لعالم روحي محض . صحيح ان الفرد كان ، في حياة الاغريق الاخلاقية ، حرا ومستقلا في ذاته ، لكنه لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن المحايثة الايجابية للحرية الروحية في الزمن الحاضر . وبمقتضى المبدأ الذي على اساسه كانت تقوم الحياة الاغريقية ، ما كان لشيء ان يعكر صفو التساوق القائم بين الاخلاق ، بما تنطوي عليه من عمومية ، وبين حرية الشخص المجردة ، الخارجية والداخلية ؛ ويوم كان هذا المبدأ لا يزال يحافظ على كامل نقائه في الحياة الواقعية ، لم يحدث قط ان أكد العنصر السياسي استقلاله عن الاخلاق الذاتية وتمايز عنها ؛ بل كان جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حميما من الحياة الفردية الى حد ما كان معه الافراد يبحثون الا في نشدان الغايات العامة للمجموع عن توكيد حريتهم الذاتية .

وتتجلى المشاعر الجميلة لهذا التساوق السعيد ، كما يتجلى معناه وروحه في جميع الانتاجات التي فيها وعت الحرية الاغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها . لهذا تحتل رؤيتها للعالم نقطة الوسط تحديدا ، الوسط الذي عنده يبدأ الجمال حياته الحقة ويفتتح ملكوته الذي يخيم عليه الصفو . وهذا الوسط هو وسط الحياة الحرة ، لا الحياة المباشرة والطبيعية فحسب ، بل كذلك الحياة

المتولدة عن تصور روحي والمحوّرة بالفن ؛ وسط التفكير الذي هو قيد التكون وفي الوقت نفسه وسط غياب التفكير ؛ وسط ان كان لا يعزل الفرد فانه يعجز بالمقابل عن قيادته : عبر سلبيته وآلامه ومصائبه ، وصولا الى الوحدة الايجابية والتصالح والتوافق ؛ وسط ما هو ، كما في الحياة بوجه عام ، الا معبر وممر ؛ لكن فيه تحديدا وصل الفن الى القمة وتبدى الجمال ، في شكل فرديات تشكيلية ، روحي العيانية ، ثرا كل الثراء ، بحوزته سلم واسع من الاصوات بحيث ان **المطلق واللامشروط** ذاته لا تعود له سوى قيمة ثانوية ، ولا يصلح ـ ان صلح لشيء ـ الا لان يكون للجمال بمثابة خلفية . وانما تحت تأثير مثل هذه العناصر وباستلهامها وعى الشعب الاغريقي روحيته ، فاسبغ على الآلهة أشكالا عينية ، حسية ، واتخذ منها مواضيع للحدس والادراك ، وحبّاها بوجود مطابق اتم المطابقة للمضمون الحقيقي. وانما بفضل هذا التطابق ، المتضمن في مفهوم الفن الاغريقي كما في مفهوم الميتولوجيا الاغريقية : امكن للفن ان يغدو في اليونان أسمى تعبير عن المطلق : وللديانة الاغريقية ان تغدو ديانة الفن بالذات ، بينما نجد الفن الرومانسي بالمقابل ـ وقد رأى النور متأخرا ـ ينمّ ، مع انه هو الآخر فن ، عن شكل من الوعي أسمى من ذاك الذي يمكن للفن ان يعبر عنه .

- ٣ -

مكانة الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي

لئن يكن مضمون الفن الكلاسيكي يتألف ، بحسب ما تقدم

قوله ، من الفردية الحرة في ذاتها ، ولئن طالبنا بالحرية عينهـا للشكل ، فمن نافل القول ان اندماجهما الكامل ، مهما بدا مباشرا، لا يتم من تلقاء نفسه ، بعفوية الواقعة الطبيعية ، وان هذا الاندماج لا يمكن الا ان يكون اندماجا **حققه** الروح . والفن الكلاسيكي لا يمكن الا ان يكون من نتاج روح حر واع بصفاء ووضوح لذاته ، وذلك ما دام مضمون هذا الفن وشكله **حرين** . وعليه ، فـان الدور الذي يلعبه الفنان في الفن الكلاسيكي يختلف عن الـدور الذي لعبه فيما غبر . فانتاجه هو انتاج انسان بصير **يعرف** مـا يريده **ويستطيع** ما يريده ، ولديه فكرة واضحة منتهى الوضوح عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه ، كما لديه القدرة التقنية اللازمة لتحقيقه .

لنرَ عن كثب فيمَ يكمن وبمَ يتميز هذا الدور الجديـــد للفنان :

ان حريته من زاوية المضمون تتجلى في كونه غير مضطر لان يجدّ في اثر هذا المضمون وهو في حالة من الاضطراب والقلق كتلك التي يعيشها الفنان الرمزي . فالفن الرمزي ملزم قبل كل شيء بأن يجعل همه الاول العثور على مضمونه وتوضيحه ان جاز التعبير . وهو يجد نفسه بين حدين : بين الطبيعية المباشرة من جهة اولى ، وبين التجريد الداخلي للكلي ، للواحـــد ، للتغير ، الصيرورة ، للتولد والزوال من الجهة الثانية . وبيت القصيد هو الوصول الى توفيق ، الى تركيب بين كلا الجانبين . لكـن التركيب الصحيح والتوفيق المناسب لا يتحققان من الكرة الاولى. ولهذا تبقى تمثيلات الفن الرمزي ، التي يفترض فيها ان تكون بمثابة بيان وايضاح للمضمون ، مجرد الغاز تبحث عمن يحزرها ومجرد مهام تتطلب من يقوم بعبئها ، وهي تشهد فقط علــى الصبو الى الوضوح ، على اعتبار ان الروح يتجاوز نفسه بمـا يبذله من جهود للابتكار ، لكن من دون ان يصل الى مبتغاه .

وبالمقابل ، يتصدى الفنان الكلاسيكي لعمله وبين يديه مضمون جاهز ، متكون ، لا يكاد يترك من مجال للشك والتردد . وهو يعثر على مادته في المعتقدات الشعبية ، وفي الاحداث التي يشهدها بأم عينه ، وكذلك في الاحداث التي تثبتها الخرافات والاساطير ويتناقلها المأثور . ويحتفظ الفنان ، ازاء هذه المادة الموضوعية ، بحريته ، بمعنى انه يجهل عملية إنجاب المدلولات الصالحة للتمثيل الفني ، لكنه يلقى بين يديه مضمونا مسبق الوجود ، فلا يكون عليه الا ان يضع يده عليه وان يعرضه بملء الحرية . وقد قبس الفنانون الاغريق موضوعاتهم من منهل الديانة الشعبية التي كانت قد بدأت فيها عملية أقلمة لما اخذه الاغريق عن الشرق . فقد اقتبس فيدياس (٢) تمثاله زفس من هوميروس ، كما ان الشعراء التراجيديين انفسهم ما ابتكروا المضامين التي مثلوها . كذلك اكتفى الفنانون المسيحيون ، من امثال دانتي ورافائيل ، بإلباس الموضوعات التي قدمتها لهم المعتقدات والافكار الدينية أشكالا فنية جديدة . صحيح ان فن الجليل سلك المسلك نفسه ، لكن مع الفارق التالي وهو ان موقف هذا الفن من المضمون ، باعتباره جوهرا **واحدا** ، متجرد من الذاتية ولا يدع لها اي استقلال. وان يكن الفن التشابهي يشتمل ، بالمقابل ، على اختيار للمدلولات والصور الواجب استخدامها ، الا ان هذا الاختيار متروك امره للعسف الذاتي ويفتقر ، من جهة اخرى ، الى تلك الفردية الجوهرية التي تؤلف مفهوم الفن الكلاسيكي والتي يفترض فيها ، لهذا السبب ، ان تكون محايثة للذات المبدعة .

لكن لئن وجد الفنان مادة مسبقة الوجود وحرة في المعتقدات

---

٢ ـ فيدياس : من اشهر نحاتي الاغريق ، كلفه بريكليس بتزيين معبد البارثنون وتولى الاشراف على بنائه فوق الاكروبول (٤٩٠ ـ ٤٣١ ق.م) . م

الشعبية والاساطير وما سواها ، فلا بد له بالمقابل ان يجعل همه الاول اعطاء المضمون شكلا مطابقا . وبينما يتارجح الفن الرمزي، من هذا المنظور ، بين الف شكل وشكل ، من دون ان ينجح في وضع يده على اي شكل يكون مطابقا بقدر او بآخر ، وبينما يطلق الفنان الرمزي العنان لمخيلته من دون ان يلجمها او يلزمها قسطها من الاعتدال ، وذلك كيما يوائم بين المدلول المنشود وبين الاشكال التي يتكشف كل شكل منها عن انه غير مطابق ، يعرف الفنان الكلاسيكي ، من هذه الزاوية ايضا ، كيف يضبط نفسه ويفرض عليها حدودا . والمضمون عينه هو الذي يعين ، في الفن الكلاسيكي ، شكله بملء الحرية ، بحيث يبدو وكأن الفنان لا يفعل من شيء سوى انه ينفذ ما هو متضمن سلفا في المفهوم . وفيما يسعى الفنان الرمزي الى ان يفرض الشكل على المدلول ، او المدلول على الشكل ، يصوغ الفنان الكلاسيكي المدلول ، ويعطيه شكلا خارجيا ، ويجرد في الوقت نفسه هذا الشكل من جميع عناصره وجوانبه الثانوية ، العديمة الاهمية بالنسبة الى المدلول. لكنه اذ يسلك هذا السلك ، وبالرغم من ان هذا النشاط لا يقوم على اساس من العسف المحض ، فانه لا يكتفي بأن ينقل وينسخ، كما لا يقيد نفسه بنموذج ثابت ساكن ، بل يطور المدلول على نحو يتبدل معه عما كان عليه قبل ان يتبناه . والفن الذي لا يزال مرغما على البحث عن مضمونه او على ابتكاره ، يهمل هذا الجانب من الشكل ؛ لكن حيثما يغدو إبداع الشكل همّ الفنان الاول ومهمته الاساسية ، يتطور المضمون ويغدو اكثر جلاء ، وذلك طردا مع ارتسام معالم الشكل ، وهذا امر يسير تعليله اذا ما تذكر المرء ما قلناه بصدد التوازي الذي يقوم بين كمال المضمون وكمال الشكل . ومن هذا المنظور ، فان الفنان الكلاسيكي يعمل ايضا لصالح ديانة شعبه وبلاده ، اذ يستخدم حرية حركة الفن ليجعل المعتقدات الدينية والتمثلات الميتولوجية اكثر وضوحا وصفوا

ورهافة .

ان ما قلناه عن المضمون ينطبق ايضا على الجانب التقني . فالمواد الحسية التي يستخدمها الفنان لا بد ان تقدم نفسها وهي جاهزة للاستعمال برسم الهدف الذي يراد استخدامها من اجله ، اي ان تتجرد من خشونتها وجلافتها وقساوتها ، وان تضع نفسها في خدمة نيات الفنان ومقاصده كيما يتمكن هذا الاخير، طبقا لمفهوم الكلاسيكية ، ومن دون ان يصطدم بعقبات تخلفها المادة والشروط الخارجية ، من إلباس المضمون الشكل الذي يشف عنه ، ومن اعطائه الشكل المطابق والموائم اكثر من اي شكل آخر لنياته ومقاصده هو نفسه . يفترض الفن الكلاسيكي اذن مستوى مرتفعا من الكمال الفني ، مستوى يجعل تبعية المادة الحسية لاوامر الفنان ومشيئته امرا ممكنا . وكمال تقني كهذا يفترض ، كيما يتيح امكانية تنفيذ كل ما يقتضيه الروح وكل ما يطابق تصوراته ، تطورا متقدما للغاية لجميع الطرائق اليدوية ذات الصلة بالفن ، وتطور كهذا ليس ممكن التصور بدوره الا في اطار ديانة رسمية . فرؤية العالم المصري ، على سبيل المثال ، اخترعت اشكالا خارجية معينة واصناما وانصابا هائلة الحجم ، يبقى نموذجها ساكنا ثابتا ، ولا يقيض لها من تطور لاحق الا بشرط الحفاظ على الهوية التقليدية للاشكال والوجوه . وهذه المهارة اليدوية التي تتدرب على ما هو رديء وفج ومتنافر لا بد ان تتوفر مقدما قبل ان تحوّل عبقرية الجمال الكلاسيكي المهارة الميكانيكية الصرف الى كمال تقني . وانما عندما لا يعود الجانب الميكانيكي يطرح اي إشكال او ينصب اية عقبة ، يمكن للفن ان ينصرف بملء الحرية الى ابداع الشكل ؛ ومن هذا المنظور يكون كل تمرين بمثابة تقدم يرافق تقدم المضمون والشكل .

اما فيما يتعلق بتقسيم الفن الكلاسيكي ، فقد جرت العادة بصورة عامة على اعتبار كل عمل فني كامل كلاسيكيا ، كائنا ما

كان طابعه ، ان رمزيا وان رومانسيا . وقد استخدمنا ، نحن ايضا ، كلمة **الكمال** في معرض حديثنا عن الفن ، مع الفارق التالي وهو ان الكمال يكمن ، في اعتقادنا ، في التفاعل الكامل بين الفردية الحرة داخليا وبين الواقع الخارجي ـ هذا الواقع الذي فيه وتحت شكله تتظاهر تلك الفردية ـ الامر الذي يتيح لنا ان نميز بجلاء الفن الكلاسيكي وكماله عن الفنين الرمزي والرومانسي المختلفين من حيث جمال مضمونهما وشكلهما . كذلك لا تستأهل نعت الكلاسيكية ـ اللهم الا اذا اعطينا هذه الكلمة معنى مبهما وغير محدد ـ اشكال الفن الخصوصية التي تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكي ، كالنحت على سبيل المثال ، والشعر الملحمي ، وبعض انواع الشعر الغنائي ، والاشكال النوعية للمأساة والملهاة . ولن نولي اهتماما لهذه الاشكال الخصوصية ، بالرغم مما يقربها من الفن الكلاسيكي ، الا عندما ستسنح لنا الفرصة لكي نعرّف ونحدد سمات مختلف ضروب الفن ومتفرعاته. اما ما ينبغي ان يستأثر باهتمامنا هنا قبل اي شيء سواه فهو الفن الكلاسيكي ، بالمعنى الذي اوضحناه ، وبوسعنا بالتالي ان نتبنى كاساس للتقسيم درجات التطور كما تنبع من هذا المفهوم الفن الكلاسيكي .

اولى النقاط التي سيكون علينا ان نوليها اهتمامنا هي التالية : ان الفن الكلاسيكي ، بخلاف الفن الرمزي ، ليس الطور الاول من الفن او بدايته ، وانما على العكس اكتماله . ولهذا وصلنا اليه ونحن نتتبع تطور نمط التمثيل الرمزي الذي هو ، ان جاز التعبير ، شرطه المسبق . هذا الاكتمال ، هذا التقدم للفن الرمزي باتجاه الفن الكلاسيكي ما امكن له ان يتم الا بفضل تكثيف المضمون وتساميه الى جلاء الفردية الواعية التي لا تستطيع ان تستخدم في التعبير عن نفسها لا الشكل الطبيعي المحض ،

سواء اكان عنصريا (٤) ام حيوانيا ، ولا التشخيص والهيئة الانسانية المشوبة بقدر او بآخر بالطبيعية ، وانما فقط الجسم الانساني التي فيه تدب الحياة والروحية . ولكن بما ان ماهية الحرية تكمن في الا يكون الانسان على ما هو كائن عليه الا بفعل ذاته ، فان كل ما بدا في باديء الامر ، خارج مضمار الفن الكلاسيكي ، على انه المقدمات والشروط اللازمة لظهوره لن يجد سبيله الى الاندماج بهذا المضمار الا بعد ان يتغلب على كل ما هو سالب ونافٍ للمثال ، اي كل ما يمكن ان يعارض تحقيق مضمون حقيقي بواسطة شكل مطابق . وهذه السيرورة ، التي بفضلها يتولد الجمال الكلاسيكي من تلقاء ذاته في شكله وفي مضمونه على حد سواء ، ستشكل اذن نقطة انطلاقنا ، وسنعالجها في الفصل الاول .

في الفصل الثاني سنتتبع هذه السيرورة، هذا التطور وصولا الى تكوّن المثال الحقيقي للفن الكلاسيكي . ويتمثل المركز هنا بعالم الجمال الجديد ، عالم الآلهة الاغريقية ؛ الذي سنتتبع تطوره ان من زاوية الفردية الروحية وان من زاوية الشكل الحسي الذي يرتبط بها مباشرة .

لكن مفهوم الفن الكلاسيكي ينطوي ، ثالثا ، لا على صيرورة جماله انطلاقا من ذاته فحسب ، بل كذلك على انحلاله ، وهذا ما يفتح لنا ابواب مضمار آخر ، مضمار الفن الرومانسي . فآلهة الجمال الكلاسيكي وافراده البشر يتوارون عن ساحة الوعي الفني بعد أمد من ولادتهم فيها ، فيرتد هذا الوعي عندئذ إما نحو الجانب الطبيعي الذي كان الفن الاغريقي قد ادرك في حضنه اعلى ذرى الجمال ، وإما نحو واقع قبيح ، مبتذل ، خلو من الآلهة ،

---

٤ ـ عنصري élémentaire : نسبة الى العنصر الطبيعي من ماء وهواء وتراب ، الخ . «م»

كيما يظهر للعيان ما في هذا الواقع من زيف وسلبية . وهذا الانحلال ، الذي يتمخض عن نشاط فني سنعالجه في الفصل الثالث ، يكون من نتيجته انفصال آناء كان تساوقها يؤلف ماهية الفن الكلاسيكي ومنبع جماله . وآنئذ تغدو الداخلية في جانب ، وتموضعها الخارجي في جانب آخر ؛ وتطفق الذاتية ـ وقد انكفأت على ذاتها ، وما عادت تجد في الاشكال المبتدعة حتى ذلك الحين تعبيرا عن الواقع كما تتصوره ، وباتت تستلهم مضمونا مستعارا من عالم روحي جديد أحمته الحرية المطلقة وسداه اللاتناهي ـ تطفق هذه الذاتية تلوب بحثا عن تعبير مناسب لهذا المضمون الاعمق غورا .

الفصل الاول

ما يميز الروح الحر هو اقتداره ، طبقا لمفهومه ، على الرجوع الى ذاته والانكفاء على نفسه، اقتداره على ان يوجد ـ للذاته وعلى ان يوجد ـ في ـ الهنا ، وإن لم يتضمن هذا الدلوف الى دائـــرة الداخلية ، كما تقدم بنا القول اعلاه ، لا توكيد الذات لاستقلالهـا ولموقفها السلبي حيال كل ما هو جوهري في الروح وكل ما هو موجود في الطبيعة ، ولا التصالح المطلق الذي منه تولد حريـــة الذاتية اللامتناهية حقا . بيد ان حرية الروح ، كائنا ما كـــان الشكل الذي تتظاهر به ، تظل تشتمل ، بوجه العموم ، على الغاء الطبيعية المحض باعتبارها غريبة بالنسبة اليها . فعلى الروح ان يبدأ بالانسحاب من الطبيعة لينكفىء على ذاته ، وأن يرتفع فوقها ويتجاوزها ، قبل ان تتهيأ له القدرة على شق طريقه من خلالها كما او انها عنصر لا مقاومة به ، وعلى تذليلها لتكون تعبيرا ايجابيا عن حريته الخاصة . والحال اننا عندما نبحث عن الموضوع المحدد الذي بالغائه فاز الروح باستقلاله في الفن الكلاسيكي ، نجد ان

هذا الموضوع لا يتمثل بالطبيعة بما هي كذلك ، وانما بطبيعة مشربة من الاساس بمدلولات يكمن منبعها في الروح . وبالفعل ، ان الرمزية هي التي كانت استخدمت ، للتعبير عن **المطلق**، اشكالا طبيعية مباشرة ، بعد ان قام الوعي الفني بتأليه حيوانات معينة او سعى عبثا او سلك طريقا خاطئا لتحقيق الوحدة الحقة للروحي والطبيعي . وانما غب الغاء هذه العلاقة الزائفة او تبديلها امكن للمثال اخيرا ان يؤكد ذاته كمثال وان يطور في داخله ـ كما لو انه بات من الان فصاعدا ملكه الخاص ـ ما كان واجبا عليه ان يتغلب عليه ويقهره . وهذا يتيح لنا الفرصة ، بالمناسبة ، للاجابة عن السؤال المتعلق بمعرفة ما اذا كان الاغريق اقتبسوا فعلا ام لا ديانتهم من شعوب اخرى . وقد كنا راينا ان مفهوم الكلاسيكي يشتمل بالضرورة على عدد معين من المقدمات والسوابق . وهذه المقدمات والسوابق هي ، من خلال تحققها في الزمن ، ومن منظور الشكل الاعلى الذي تتطلع الى تكوينه ، بمثابة حقيقة واقعة من صلبها يفترض ان ينبثق الفن الجديد الذي هو قيد التكوين . ولا تتوفر لنا شهادات تاريخية تسمح لنا بان نعزو الى الميثولوجيا الاغريقية اصلا كهذا . والاقرب الى وجه الاحتمال ان العلاقات بين الروح الاغريقي والسوابق المذكورة كانت بالاحرى علاقات تعارض ، او بتعبير ادق علاقات تحويل سلبي . فحتى لو لم يكن كذلك هو واقع الحال ، لكانت الافكار والتمثلات والاشكال بقيت على ما هي عليه . ففي المقطع الذي استشهدنا به آنفا يقول هيرودوتس ان هوميروس وهزيودس (١) هما اللذان خلقا الآلهة الاغريقية ، لكنه يضيف بصريح العبارة ، في معرض كلامه عن

---

١ ـ هزيودس : شاعر اغريقي ، من اواسط القرن الثامن عشر ق.م ، له اشعار تعليمية : «الاشغال والايام» و«نشوء الآلهة» . «م»

هذا الاله او ذاك ، انه من اصل مصري ، الخ . اذن فالخلق الشعري لا ينفي الاقتباس من الخارج ، لكنه ينطوي على تحويل ماهوي للعناصر المقتبسة . وآية ذلك ان الاغريق كانت لهم تمثلات ميتولوجية قبل زمن مديد من العصر الذي اليه يرجع هيرودوتس ذينك الشاعرين .

لو دققنا النظر في طبيعة هذا التحويل الضروري للعناصر المدعوه لان تغدو مطابقة للمثال ، اي التي لا تكون في باديء الامر مطابقة له بعد ، لطالعتنا قبل كل شيء ميتولوجيا ذات مضمون في منتهى السذاجة . فالشاغل الاول للآلهة الاغريقية كان ان تتوالد وتتناسل ، أن تحقق ذاتها انطلاقا من الماضي المزامن لتكوّن ذريتها وتطورها . زد على ذلك ان تحول الآلهة الى افراد روحيين اقتضى ، من جهة اولى ، ان يتأبى الروح عن التجسد في ما هو محبو بمحض حياة طبيعية وحيوانية وأن يردّ هذه الحياة ويرفضها بوصفها دناءة ومهانة ، بوصفها شقاءه ونحسه ومعادل موته، كما اقتضى ، من الجهة الثانية ، ان يتسامى الروح فوق الجانب العنصري من الطبيعة وفوق التمثيل المبهم والمشوش في حضن هذه الطبيعة . بيد ان مثال الآلهة الكلاسيكية كن يقتضي شيئا آخر ايضا : اذ لم يكن المطلوب ان تغدو الآلهة ارواحا فردية ، مجردة ، متناهية ، منعزلة بعضها عن بعض وعن الطبيعة وقواها العنصرية ، بل كان من الواجب ان تشارك هذه الآلهة في الحياة الطبيعية العامة وأن تشتمل على بعض من عناصرها ، مما لا يتنافى منها وحياة الروح . وبما ان الآلهة كلية في جوهرها ، وبما انها تتألف في الوقت نفسه ، على كونها عامة وكلية ، من افراد معينين ، لذا فلا بد ان يكون جانبها الجسماني وثيق الصلة بالطبيعة وان يكون في مقدوره ان يمارس ، علاوة على النشاط الروحي وبالترابط الوثيق معه ، نشاطا طبيعيا صرفا .

انطلاقا من هذه المقدمات يسعنا ان نصف سيرورة تكوّن الفن الكلاسيكي تحت العناوين التالية :

١ ـ انحطاط الحيوانية وإقصاؤها من مضمار الجمال المحض والحر .

٢ ـ هذا الطور ـ وهو الاهم ـ طور يتم فيه اخيرا تجاوز قوى الطبيعة العنصرية ، التي تمثل في بادىء الامر على انها آلهة ، ويتم فيه التخلي عنها وهجرها لصالح سلالة الآلهة الحقيقية التي تتمتع من الان فصاعدا بسلطان غير منازع فيه . وبوجيز العبارة ، ان جوهر المسألة صراع بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة .

٣ ـ بعد ان يفوز الروح بحقوقه وحريته ، ينقلب التوجه السالب ، الذي رجحت كفته اثناء الصراع ، من جديد الى توجه ايجابي ، وتغدو الطبيعة العنصرية جانبا ايجابيا ، مشربا بالروحية الفردية ، من الآلهة ؛ وتأبى هذه الآلهة من الان فصاعدا ان تتنازل لتتماهى مع العناصر المقتبسة من العالم الحيواني ، ولو لتكون لها مجرد صفات وعلائم خارجية .

وسنحاول الان ان نقوم بوصف مفصل لكل طور من هذه الاطوار .

- ١ -

انحطاط الحيوانية

كانت الحيوانات ، او على الاقل بعضها ، تعدّ لدى الهندوس والمصريين ، ولدى الشعوب الآسيوية بوجه عام ،

مقدسة ، وتعبد بهذه الصفة ؛ لان هذه الشعوب كانت ترى فيها تجسيد الالهي . وهكذا احتلت الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثيلات الفنية ، وان اقترنت في كثير من الاحيان ، وعلى سبيل الرمز، باشكال انسانية، قبل ان يغدو الانساني، والانساني وحده ، معقولا من قبل الوعي على انه التجسيد الاوحد للحق . وانما بدءا من اللحظة التي يعي فيها الروحي ذاته ، بتلاشى الاحترام والتوقير الذي كانت تحاط به الداخلية الغامضة والبليدة للحياة الحيوانية . وهذا بالضبط ما حدث لدى العبرانيين القدامى الذين ما عادوا يرون في الطبيعة لا رمزا ولا حضورا لله ، والذين ما كانوا يعزون الى المواضيع الخارجية سوى القوة والحياة التي تملكها هذه المواضيع واقعيا . ومع ذلك نظل نجد حتى لديهم ، بين الحين والآخر ، بقيا من التوقير الديني لكل ما فيه حياة . هكذا حرّم موسى شرب دم الحيوانات ، لان الحياة تكمن في الدم . ولكن على الانسان في الوقت نفسه ان يأكل ويشرب ما يناسبه وما يطيب له . وكانت الخطوة التالية باتجاه الفن الكلاسيكي خفض القيمة السامية والمكانة الرفيعة التي تمتعت بها حتى ذلك الحين الحيوانية ؛ وما لبث هذا الخفض وهذا الانحطاط ان اصبحا بدورهما مضمونا لتمثلات دينية ولانتاجات فنية . ولن استشهد بهذا الصدد الا ببعض الامثلة ، المختارة من بين آلاف غيرها .

ا ـ اضاحي الحيوانات

حين كان الاغريق يقدمون في الافضلية بعض الحيوانات على بعضها الآخر ، نظير الثعبان ، على سبيل المثال ، الذي يظهر في الاضاحي التي وصفها هوميروس (النشيد الثاني ، القسم الثاني، ٣٠٨ ، والقسم الثاني عشر ، ٢٠٨) بمظهر عفريت له حظوة خاصة،

وحين يتقبل الاله الفلاني الأضحية المقدمة اليه اذا كانت حيوانا من جنس معين ، بينما لا يتقبلها الاله الآخر الا اذا كانت حيوانا آخر من جنس آخر ؛ وحين كانوا يراقبون الارنب البري وهو يقطع الطريق او يرصدون طيران الطيور ليعرفوا ان كان عليهم ان يتوجهوا يمنة او يسرة ؛ وحين كانوا يفحصون اخيرا احشاء الحيوانات على سبيل التنبؤ بالمستقبل ، كانوا يعزون بكل تأكيد الى الحيوانات قدرات على العلم بالغيب ، وكانت هذه القدرات تحظى منهم بتوقير ديني ، لانهم كانوا يؤمنون بأن الآلهة تتجلى للانسان بهذه الطرائق ، ولكن ما كان الامر يعدو ، والحق يقال، بعض حالات فردية من العرافة . وقد كانت هذه المعتقدات تنطوي على عنصر من الخرافة لا يفتح الا كوة مؤقتة على الإلهي . ولكن اضاحي الحيوانات وتمثل لحمها كانت تفوقها اهمية . وعلى العكس من ذلك ، كانت الحيوانات تصان وتوفر لها ضروب العناية لدى الهندوس ، وكان المصريون يحفظونها من الدمار حتى بعد موتها . وقد كانت الاضاحي لدى الاغريق طقسا مقدسا . فبالاضحية يظهر الانسان عزوفه عن الموضوع الذي ينذره لآلهته ويحظر على نفسه استعماله . لكننا نلاحظ بهذا الخصوص لدى الاغريق مميزة خاصة ، اذ كانت «الاضحية» تنطوي لديهم في الوقت نفسه على مادية (الأوذيسة : النشيد الرابع عشر ، ٤١٤ ؛ والنشيد الرابع والعشرون، ٢١٥) : فكانت بعض أجزاء الحيوانات المضحى بها : وبالتحديد تلك التي لا تصلح للاستهلاك والاكل ، هي وحدها التي تقدم للآلهة ، بينما كان لحمها بحصر المعنى يحفظ لاستهلاك المدعوين. وقد تولدت عن هذه الواقعة اسطورة، في اليونان بالذات . فقد كان قدامى الاغريق يقدمون الاضاحي للآلهة في احتفالات باذخة ، وكانوا يتركون نيران الاضحية تلتهم حيوانات بكاملها . وبما ان فقراء الناس ما كان في مقدورهم ان يتصدوا لهذا البذخ، فقد حاول بروميثيوس ان يحصل بالصلاة من

زفس على الاذن لهؤلاء الناس بالا يضحوا الا بجزء من الحيـــوان وبأن يحتفظوا بجزئه الآخر لاستهلاكهم الخاص . وقد ذبـــح عجلين ، واحرق كبديهما ، ولفه العظام بجزء من جلد الحيوان ، واللحم بجزء آخر ، وترك لجوبيتر (٢) ان يختار بين الصرتين . فاخطأ زفس واختار الصرة التي تحتوي على العظام ، لانها كانت هي الاكبر ، وهكذا بقي اللحم محفوظا للانسان. ولهذا فان البقايا، التي هي من حصة الآلهة ، تحرق بعد استهلاك اللحم في النـــار التي استخدمت في احراق الحيوان . لكن زفس حرم بنـــي الانسان من النار ، لان اللحم بدون النار لا ينفعهم في شيء . لكن عبثا ما فعل . فقد سرق بروميثيوس النار وطار ، ولا نقول ركض ، ليحملها الى البشر . ولهذا ، وبموجب الاسطورة ، فان الانسان ، الذي يحمل بشارة نبأ سعيد ، يركض حتى في ايامنا هذه بسرعة تعادل سرعة طيران الطير . على هذا النحو اول الاغريق تقدم الحضارة الانسانية ذاك ، فصبوه في اسطورة وحفظوه بهذه الصفة في وجدانهم .

ب ــ الطرائد

بجملة هذه الوقائع ترتبط واقعة اخرى تشهد على مزيد من الانحطاط للحيوانية . اقصد بهذه الواقعة تلك **الطرائد** الشهـيرة التي كانت تعزى الى الابطال والتي بقيت مطبوعة في الذاكـرات باحتفاء وعرفان جميل . وقد كانت الغاية منها القضاء علـــى

---

٢ ــ جوبيتر : هو الاسم الروماني لكبير آلهة الاغريق زفس . «م»

حيوانات تعد عدوا خطرا ، نظير خنق هرقل لاسد نيميوس (٣) ، وقضائه على افعوان ليرن (٤) ، ومطاردة خنزير اريمنثيا البري(٥)، الخ ؛ وكلها مآثر واعمال باهرة كوفيء ابطالها برفعهم الى مرتبة الآلهة ، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات لدى الهندوس يعد جريمة ، عقوبتها الموت . بيد ان رموزا اخرى تتدخل في القصص التي تسرد هذه الاعمال الباهرة او تكون لها بمثابة الاساس والمنطلق ، نظير الشمس ومسارها في اسطورة هيراقليس (٦) ، وهذا ما يجعل هذه الافعال البطولية تصلح على رحب للتأويلات الرمزية ، من دون ان ننفي قابلية هذه الاساطير للفهم بمعناها الحرفي باعتبارها أفعال طراد وقنص نافعة تثبتت في الوجدان الاغريقي بهذه الصفة . ويمكننا ايضا ، من هذا المنظور ، ان نذكر ببعض حكايا ايزوب (٧) ، وعلى وجه الخصوص

---

٣ ـ نيميوس : واد في منطقة الارغوليد اليونانية الوعرة ، جاء في الاساطير ان اسدا هصورا كان يعيث فيه فسادا فقتله هيراقليس خنقا ، منفذا بذلك اولى المهام الاثنتي عشرة التي فرضها عليه ملك تيرنثيا لكفيرا عن قتله زوجته . «م»

٤ ـ ليرن : مستنقع في الارغوليد ، كان يقيم فيه افعوان خرافي بسبع رؤوس تعاود نموها كلما قطعت ، وذلك ما لم تقطع جميعها بضربة واحدة . وقد قتله هيراقليس تنفيذا لثانية المهام المفروضة عليه . «م»

٥ ـ اريمنثيا : جبل في منطقة اكاديا اليونانية ، كان فيه مقام خنزير بري مفترس ، اسره هيراقليس حيا في ثالثة مهامه . «م»

٦ ـ هيراقليس : هو الاسم الاغريقي للبطل الذي اطلق عليه الرومان اسم هرقل . «م»

٧ ـ ايزوب : كاتب حكايا اغريقي من القرن السابع والسادس ق.م ، كان عبدا قميء الشكل . وشخصيته نصف اسطورية ، يقال ان قصصه الموضوعة على لسان الحيوانات وضعها الراهب البيزنطي بلانودس في القرن الثالث عشر الميلادي . «م»

حكاية الجعران التي تقدم الكلام عنها آنفا (٨) . فالجعران ، هذا الرمز المأخوذ من مصر القديمة ، والذي كان المصريون او شرّاح المعتقدات الدينية المصرية يرون في برازه ، المكور الشكل ، كرة العالم ، يعاود ظهوره ، لدى ايزوب ، امام جوبيتر ، لكن مع التشديد على ان النسر لا يحترم الامان الذي منحه للارنب البري. اما اريسطوفانس (٩) بالمقابل فقد جعله موضع هزء وسخرية .

ج ـ الامساخات

نلقى تعبيرا مباشرا عن انحطاط العالم الحيواني هذا في العديد من الامساخات Métamorphoses التي وصفها اوفيديوس(١٠) زصفا رائعا اخاذا ، وبقدر كبير من النباهة ورهافة الحس ، ولكن كذلك بقدر كبير من الهذر ، باعتبارها مجرد العاب ميتولوجية او احداث خارجية ، من دون أن يشتبه بمدلولها الروحي العظيم ، ومن دون ان يدرك معناها العميق . والحال انها لا تفتقر الى مدلول عميق ، ولهذا السبب نحرص على الاشارة اليها مرة اخرى (١١) . وهذه القصص اكثرها غريب ، شاذ ،

---

٨ ـ راجع «الفن الرمزي» . «م»

٩ ـ اريسطوفانس : كبير شعراء الاغريق الهزليين ، ترك تسع مسرحيات كوميدية خالدة (٤٤٥ ـ ٣٨٦ ق.م) . «م»

١٠ ـ بوبليوس اوفيديوس نازو: شاعر لاتيني، له «فن الحب» و«الامساخات» و«الاحزان» . مات منفيا (٣٤ ق.م ـ ١٧ ب.م) . «م»

١١ ـ تحدث هيغل عن «الامساخات» في الفن الرمزي . والامساخات هي التحول من طبيعة الى اخرى ، ومن روح الى طبيعة، نظير ما مسخت الملكة نيوبيا، من كثرة بكائها على اولادها، الى تمثال بالحجر، ونظير ما مسخ الفتى الجميل نرجس الى الزهرة التي تحمل اسمه . «م»

همجي الطابع ، لا بفعل حضارة فاسدة ، بل بفعل فساد طبيعة لا تزال فظة ومتوحشة، كتلك التي تصفها لنا اغنية **النيبلونجن** (١٢). وهذه الامساخات اقدم عهدا ، حتى الكتاب الثالث عشر ، من القصص الهوميرية ، وتمتزج بأساطير اجنبية عن نشأة الكون وبعناصر مقتبسة من منظومة الرموز الفريجية (١٣) والمصرية والفينيقية ؛ وان تكن قد عولجت انسانيا ، فان جوهرها الفظ والوحشي بقي كما هو. وبالمقابل فان الامساخات المتاخرة قصصها زمنيا عن حرب طروادة تعالج على نحو اخرق مآثر اجاكسيوس (١٤) واينيوس (١٥) ، وان تكن موضوعاتها مستقاة من ازمنة خرافية .

في مقدورنا ، بوجه عام ، ان نرى في الامساخات نقيض التصور المصري عن العالم الحيواني ونقيض العبادة المصرية

---

١٢ ــ النيبلونجن : ملحمة جرمانية كتبت في حوالي العام ١٢٠٠ ، واسمها مأخوذ من اسم شعب من الاقزام كانوا يملكون كنوزا عظيمة مخبأة في باطن الارض ، فاستولى عليها البطل الاسطوري سيغفريد ومحاربوه ، وسموا بدورهم باسم النيبلونجن . «م»

١٣ ــ فريجيا : منطقة تقع الى الشمال الغربي من آسيا الصغرى ، توالى على حكمها الاغريق والفرس والرومان ، الخ . «م»

١٤ ــ اجاكسيوس : من ابطال حرب طروادة ، امير اصابته لوثة ، فذبح قطعان الاغريق وهو يحسبها اعداءه . ولما ادرك خطاه انتحر . استوحى سوفوكلس من قصته مأساته المعروفة باسم «اجاكسيوس حانقا» . «م»

١٥ ــ اينيوس : امير من طروادة ، جعله فرجيليوس بطل ملحمته «الانياذة» حارب الاغريق ببسالة اثناء حصارهم لطروادة ، ولما سقطت المدينة هرب وهو يحمل على ظهره والده ، وحط الرحال في ايطاليا حيث تزوج لافينيا ، ابنة ملك اللاتيوم ، ومن هنا تتحدث الاسطورة عن اصل طروادي للرومان . «م»

للحيوانات ، لانها تنطوي ، اذا ما نظرنا اليها من المنظور الاخلاقي للروح ، على موقف سلبي من الطبيعة ؛ وبالفعل ، ان الحيوانات والعالم اللاعضوي تعد بمثابة نكوص وانحطاط للانساني ؛ وان يكن المصريون قد رفعوا آلهة الطبيعة المنصرية الى مرتبة الحيوانات ، فان التشكلات الطبيعية تعد هنا على العكس ، وكما تقدم بنـــا القول ، امساخا يصيب الانسان عقابا على غلطة فادحة او جريمة منكرة اقترفها ، وذلك على اعتبار ان الوجود في شكل حيوان او في شكل موضوع لاعضوي وجود بائس ، تعيس ، مؤلم ، منفصل عن الالهي ، لا يطيق الانسان الاستمرار فيه طويلا . ولهذا ايضا لا تمت هذه الامساخات بصلة الى الامساخ المصري ، لان هذا الاخير عبارة عن محض انتقال ، وهذا الانتقال لا يصيب الانسان تكفيرا عن غلطة ، بل هو بمثابة مكافأة ، رفع للانسان الـــــذي يسمو ، بتحوله الى حيوان ، الى مرتبة اعلى .

وبوجه الاجمال ، ليست الامساخات حلقة من اساطير شديدة التمايز وواضحة المعالم والحدود ، رغم ما يمكن ان يكون هناك من اختلاف بين المواضيع المربوطة برباط الروحية المشترك . وهاكم بعض امثلة تؤيد ما نقول .

يلعب الذئب ، عند المصريين ، دورا كبيرا ، ولدينا دليل على ذلك في ما يقدمه اوزيريس من نجدة ومساعدة فعالة لابنـــــه حوريس في صراعه مع الاعصار ؛ كما اننا نرى اوزيريس يمثل الى جانب حوريس في عدد كبير من الجبال المصرية . والقران بين الذئب وإله الشمس قديم للغاية بوجه العموم . لكن تحول ليكاون (١٦) الى ذئب في **امساخات** اوفيديوس يصور وكانـــــه عقاب على التجديف بحق **الآلهة** . فبعد ان هزم العمالقة وتناثرت جثثهم ، سرى الدفء في عروق الارض (**الامساخات** ، الكتـــاب

---

١٦ ـ ليكاون : ملك اركاديا ، مسخه زفس لانه ضحى له بطفل . «م»

الاول ، الابيات ١٥٠ ـ ٢٤٣) بفعل دم ابنائها المسفوح ، فاحيت بدورها هذا الدم الحار ؛ وحتى لا يبقى اثر من ارومة المتوحشين خلقت سلالة من البشر . لكن سرعان ما تبين ان هذه السلالـــة تزدري هي الاخرى الآلهة ، وانها محبة للعنف وشرهة الى الجرائم الوحشية ، فدعا جوبيتر الآلهة الى الاجتماع ليطلعهم على قراره بإفناء سلالة القتلة هذه . واطلعهم على المكائد الماكرة التي نصبها له ليكاون ، هو رب الآلهة وسيد الصاعقة . وكان قد قر قراره ، ازاء فساد ذلك الزمان ، على النزول من الاولمب والمجيء الـــى اركاديا . وروى لهم قائلا : «بعثت من الاشارات ما ينبيء بقدوم إله ، وطفق الشعب يتعبد ويصلي . لكن ليكاون سخر مـــن الصلوات الورعة وهتف قائلا : «سأتبين اهو بالفعل إله ام بشر ، وما تثبت صحته لن يعود موضع اخذ ورد» . واردف جوبيتر يقول : «وحاول ان يغرقني في سبات ليلي عميق ؛ فهذه وسيلته المأثورة لكشف الحقيقة . ولم يكتف بذلك ، بل حزّ بسيفه عنق رهينة من بلاد المولوس (١٧) ، وغلى قسما من اعضائه نصـــف الميتة وشوى على النار قسمها الآخر ، واراداني ان آكلها جميعا . عندئذ لم اجد بدا من ان احرق بيته بصاعقة انتقامي . فاستولى عليه الذعر ولاذ بالفرار ، ولما أدرك السهوب الصامتة راح يعوي ويصرخ محاولا بلا جدوى الكلام . وانقض ، وهو يتميز غيظا ، على قطعان الماشية ، وبه ظمأ ـ مالوف عنده ـ الى القتل ، وروى غليله بالدم الذي سفكه . وتحولت ثيابه الى وبر ، وذراعاه الى قائمتين . وصار ذئبا واحتفظ في الوقت نفسه بآثار من هيئته السابقة » .

---

١٧ ـ المولوس : شعب من مقاطعة ابيروا باليونان ، شاد مملكة نوبة من ٤٣٠ الى ٢٥٠ ق.م. «م»

شبيه هذه الوحشية نلفاها في قصة بروكنيا التي مسخت قبرة . فقد ابتهلت بروكنيا الى زوجها تيريوس (**الامساخات** ، الكتاب السادس ، الابيات ٤٤٠ ـ ٦٧٦) ان يسمح لها بالسفر ، اذا كان يريد ان يسدي اليها معروفا ، كيما تذهب لرؤية شقيقتها فيلوميلا ، او ان يعمل على ان تأتي هذه لزيارتها . وامتثالا لهذا الرجاء ، امر تيريوس بتجهيز السفن بسرعة ، وبمعونة المجذاف والشراع حط عند شاطىء البيريه . ولكنه ما كاد يلمح فيلوميلا حتى عصف به حب آثم لها . ولما ازفت ساعة الرحيل ، رجاه الاب ، بانديون ، ان يسهر عليها بحب ابوي ، وان يعيد اليه حالما يمكنه ذلك ، سلوة ايام شيخوخته . لكن الهمجي حبس الفتاة عند انتهاء الرحلة ، وتوجهت اليه هذه ـ وقد شحب وجهها واخذها الارتعاد والخوف من كل شيء ـ بالسؤال عن مكان اختها ؛ فما كان منه الا ان جعل منها بالقوة محظية له . وغلى مرجل غضب فيلوميلا وهددته بأن تضرب صفحا عن كل خجل وتفضح جرمه . فاستل تيريوس سيفه ، وامسك بالفتاة ، وشد وثاقها ، وقطع لسانها ، وانبأ زوجته ماكرا ان اختها ماتت . فأخذ اليأس من بروكنيا كل مأخذ ، وخلعت رداءها الفاخر وارتدت ثياب الحداد . وشادت ضريحا فوق قبر خاوٍ وبكت مدرارا على مصير اختها الذي ما كان ، مع ذلك ، كما تعتقد . لكن ماذا فعلت فيلوميلا ؟ لجأت الى الحيلة ، هي المرتج عليها والمحرومة من الكلام والصوت . فقد طرزت على قماش ابيض ، بخيوط ارجوانية ، خبر الجريمة وبعثت بالقماش سرا الى بروكنيا . فلما اطلعت هذه على قصة اختها المحزنة ، لم تنبس ببنت شفة ، ولم تذرف عبرة واحدة ، ولم يعد لها شاغل سوى الانتقام . كان ذلك في عيد باخوس ؛ فقد اندفعت ، وقد ساطها الالم بسياطه ، الى غرفة فيلوميلا واخرجتها منها واقتادتها معها . ولما آبت الى بيتها ، كانت لا تزال تتساءل عن طبيعة الانتقام الذي ستعده لزوجها ، وفي تلك اللحظة وقع نظرها على ابنه ايتوس

وهو يهم بدخول المنزل . وحدجته بعينين متوحشتين : الا كم يشبه اباه ! وكان ذلك كافيا بالنسبة اليها ، ونفذت ما عقدت عليه العزم من صنيع مشؤوم . قتلت الولد وقدمته في شكل طبق من الطعام للأب الذي شرب على هذا النحو من دم صلبه . وطلب ، وهو غير مشتبه في شيء ، ان يرى ابنه ، فأجابته بروكنيا عندئذ: انك تحمل في ذاتك ما تطلبه ؛ ولما تلفت فيما حوله ينظر ويبحث، متسائلا اين يمكن ان يكون ابنه ، حملت له فيلوميلا الراس الدامية لهذا الاخير . وزعق تيريوس زعقة لامتناهية اليأس ، ودفع عنه المائدة ، ووصف نفسه انه قبر ابنه ، واستل سيفه وراح يطارد بنتي بانديون . ولكن المراتين احاطتا نفسيهما بالريش وطارتا بعيدا عنه ، الواحدة باتجاه الغابة والثانية نحو السطح ، وتحول تيريوس نفسه ، وقد شفه الظما الى الانتقام وشهوة الثار، الى طائر له على راسه عرف ومنقار شديد النتوء . وهذا الطائر يعرف باسم القنزعة .

ومن الامساخات ما ياتي ، على العكس ، نتيجة لاخطاء اقل فداحة . وعلى هذا النحو تحول قيفنوس الى بجعة ؛ ودافني ، حبيبة ابولون الاولى (**الامساخات** ، الكتاب الاول ، الابيات ٤٥١ - ٤٦٧) ، الى شجرة رند ؛ وكليتيا الى زهر يعرف باسم رقيب الشمس ؛ ونرجس ، الذي هيأ له زهوه بنفسه ان يحتقر الصبايا ، يصير يتأمل ذاته في المرآة ؛ وبيبليس (**الامساخات** ، الكتاب التاسع ، الابيات ٤٥٤ - ٦٦٤) ، التي كانت لاخيها عاشقة ، تتحول ، بعد ان صدها ، الى نبع لا يزال يحمل الى اليوم اسمها ويجري ماؤه من تحت سنديانة ظليلة .

ومن دون ان تكون بي رغبة في التيه في التفاصيل ، احرص على الاشارة هنا ، على سبيل الانتقال ، الى امساخات البيبريديات اللائي كن ، على ما يذهب اليه اوفيديوس (**الامساخات** ، الكتاب الخامس ، البيت ٣٠٢) ، بنات بيروس

واللائي تحدين ربات الشعر ان يتبارين وإياهن . وما يهمنا هنا هو فقط الفارق بين اناشيد البييريديات واناشيد ربات الشعر . فاولئك تغنين (الابيات ٣١٩ ـ ٣٣١) بمعارك الآلهة ، فاشدن بعظمة **العمالقة** وخفضن من شان مآثر **الخالدين** . فمن اسحاق الارض رمى تيفيوس قلوب الآلهة بهلع عظيم ، فلاذوا بالفرار الى ان وصلوا ، وقد خارت قواهم ، الى ارض مصر . لكن هنالك ايضا ـ على ما ترويه البييريديات ـ لحق بهم تيفيوس ، فاختبأوا تحت اشكال مستعارة . وكان جوبيتر هو قائد قطعانهم ، على ما تقول مادحتهم ، ولهذا لا يزال آمون الليبي يمثل الى يومنا هذا بقرون ملوية ؛ وتحوّل الديلوسي (١٨) الى غراب ، وابن سيميلي (١٩) الى تيس ، واخت فيبوس (٢٠) الى هرة ، وجونون (٢١) الى بقرة بيضاء كالثلج ، كما مسخت فينوس (٢٢) سمكة ، ونبت لعطارد (٢٣) ريش ابي منجل .

اذن فالآلهة لا تتلبس الشكل الحيواني الا من قبيل الإذلال ؛ وان لم تكن غلطة او جريمة هي التي عادت عليهم بهذا التحول ، فانهم لا يمسخون انفسهم بأنفسهم الا جبنا وخوفا . وبالمقابل

---

١٨ ـ الديلوسي : لقب ابولون ، اذ كان اعظم معابده موجودا في جزيرة ديلوس . «م»

١٩ ـ سيميلي : في الميتولوجيا الاغريقية ، إلهة من اقليم ترافيا ، والدة ديونيسيوس . «م»

٢٠ ـ فيبوس : لقب ابولون . «م»

٢١ ـ جونون : إلهة رومانية ، وهي هيرا عند الاغريق ، زوجة جوبيتر وإلهة الزواج . «م»

٢٢ ـ فينوس : إلهة الحب عند الرومان ، وهي عند الاغريق افروديت. «م»

٢٣ ـ عطارد : إله التجار واللصوص والمسافرين عند الرومان ، وابن جوبيتر ، وهو عند الاغريق هرمس . «م»

تتغنى كاليوب (٢٤) بمآثر كيريسيا (٢٥) وحسناتها . فتقـــول ان كيريسيا هي اول من فلح الارض بمحراث معقـــوف ، واول من استنبت الارض ثمارا ووسائل معاش اخرى ، واول من رســم القوانين ، وبالاختصار ، نحن جميعا اولاد كيريسيا . «هي مـــن ينبغي ان يلهج لساني بمديحها : فاي قصائد استطيع ان انشد لتكون بمقامها لائقة ! ان الإلهة تستاهل بلا ادنى ريب ان اتغنى بها» . وعندما تنتهي ، تبادر البييريديات الى عزو الانتصار الى انفسهن في هذه المباراة . لكن اوفيديوس يضيف قائلا (البيت ٦٧٠) : انهن لما حاولن ان يتكلمن وان يرفعن اياديهن وهن يصحن ويزعقن ، اكتشفن ان اظافرهن قد تحولت الى ريش، وان اذرعهن غطاها الزغب ؛ ولما نظرت الواحدة منهن في وجه الاخرى ، رات شقيقتها يتطاول فمها ويأخذ شكل منقار جاسىء ؛ ولما اردن ان يقرعن صدورهن ارتفعت بهن اذرعهن ، فاذا هن معلقات فـــي الهواء ، وقد مسخن الى عقاعق تردد الغابات صدى نعيقهن . ولا يزلن الى اليوم ، على حد ما يقول اوفيديوس ، يحتفظن بقوقاتهن القديمة وبصوت اجش وبشهوة لا يروى لها غليل الى الكلام .

هنا ايضا يبدو التحول بمثابة عقاب ، وكما هو الحال في عدد كبير من القصص ، عقاب على التجديف بحق الآلهة .

صحيح ان امساخات البشر والآلهة الى حيوانات ، في عدد آخر من القصص المعروفة ، لا تأتي عاقبة لغلطة فادحة اقترفها اولئك الذين تحل بهم (فقد كانت سرسيا (٢٦) ، على سبيل المثال،

---

٢٤ ـ كاليوب : ربة الشعر الملحمي والفصاحة . «م»

٢٥ ـ كيريسيا : إلهة الزراعة عند الرومان ، وتقابلها عند الاغريـــق ديميتريا . «م»

٢٦ ـ سرسيا : ساحرة تلعب دورا كبيرا في **الاوذيسة** . وقد اشربت رفاق اوليس شرابا مسحورا ، فمسخوا الى خنازير . . «م»

تملك مقدرة تحويل البشر الى حيوانات) ، لكن الحالة الحيوانية تبدو عندئذ ، على الاقل ، بمثابة مصيبة او مذلة ولا تشرّف حتى ذاك الذي قام بهذا التحويل لهدف او لغاية شخصية . فسرسيا كانت إلهة ثانوية ، مغمورة ، وكانت مقدرتها ضربا من السحر ، وقد مد عطارد يد العون لأوليس حين تهيأ هذا الاخير لتحريــــر رفاقه المسحورين . وتدخل في هذا النوع ايضا المظاهر المتعددة التي اتخذها زفس حين مسخ نفســـه ثورا كي يفـــوز بقلب اوروبا (٢٧) ، او حين تقرب من ليدا (٢٨) في شكل بجع ، او حين استمطر على دانائيه (٢٩) ، ليخصبها ، وابلا من الذهب . وقد قام بجميع هذه التحولات بهدف الغش والخداع ، لاسباب لا يمكـن وصفها بالروحية بتاتا ، وبغية تحقيق مآرب طبيعيـــــة صرف قوبلت من جونون بغيرة مشروعة . والحق ان الخيال يموضع هنا تصور الحياة العامة للطبيعة وقدرتها المخصبة ، اللتين تلعبـــان دورا كبيرا للغاية في أقدم الميتولوجيات عهدا ، ويعطيها شكــــل قصص تتحدث عن فسق كبير الآلهة وتحلل اخلاقه ، مع العلم بأن زفس يقترف الافعال المشار اليها ، لا بصفته إلها ، ولا حتى في مظهر انساني، وانما بتلبسه مظهر حيوان او اي مظهر طبيعي آخر.
والى هذا تنضاف ايضا التشكلات الهجينة ، الحيوانيـــــة

---

٢٧ ـ اوروبا : في الميتولوجيا الاغريقية شقيقة قدموس ، خطفها زفس بعد ان اخذ شكل ثور واقتادها الى كريت حيث صارت والدة مينوس . «م»

٢٨ ـ ليدا : في الميتولوجيا الاغريقية ، زوجة تندار ، ملك اسبارطـــة الخرافي ، احبها زفس وتقدم لها في شكل بجع وانجب منها كاستور وبولوكس وهيلانة وكليتمنسترا . «م»

٢٩ ـ دانائيه : في الميتولوجيا الاغريقية ابنة اكريزيوس ، ملك ارغوس ، ووالدة برسيوس الذي انجبته من زفس. «م»

والبشرية في آن معا ؛ ومثل هذه التشكلات نلفاها ايضا في الفن الاغريقي ، لكن الجانب الحيواني معالج فيه بوصفه شيئا دونيا ، غريبا عن الروح وخارجيا بالنسبة اليه . وبالمقابل كان التيس ، منديس ، يعبد لدى المصريين ، مثلا ، بوصفه إلهاً (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ، ١٤٦) ، ويذهب جابلونسكي (كرويزر (٢٠) : **علم الرموز** ، الكتاب الاول ، ص ٤٧٧) الى انه كان يعبد كقوة طبيعية منجبة، مجسدة للشمس، وكان في هذه العبادة غلو وإسراف حتى ان النساء كن يهبن انفسهن للتيوس ، على حد ما يذهب اليه بندار (٢١) . وعلى العكس من ذلك كان بان (٢٢) يجسد لدى الاغريق الرعب القدسي الذي يوحي به الآلهة بحضورهم ، وفي زمن لاحق لم يبق من التيس ، المجسد للفونات (٢٣) والساتيرات (٣٣) والبانات ، سوى القوائم ، بل ان صلة القربى الوحيدة بين اجملها وبين التيس لا تظهر الا في الاذنين المدببتين والقرنين الصغيرين . اما باقي الهيئة فإنساني؛ والجانب الحيواني متقلص الى بقايا لا تكاد تذكر . وبالرغم من ذلك ، ما كانت الفونات تعتبر لدى الاغريق آلهة من الطراز الاول

---

٢٠ ـ فريدريك كرويزر : فيلسوف الماني (١٧٧١ ـ ١٨٥٨) ، له دراسات في الميتولوجيا والتاريخ لدى الاغريق والرومان ، والاسم الكامل للكتاب الذي يستشهد به هيغل هو **الرموز والميتولوجيا لدى شعوب العصر القديم** . «م»

٢١ ـ بندار : شاعر غنائي اغريقي ، طرق جميع انواع الغنائية ولم يصلنا الا القليل من شعره (٥١٨ ـ ٤٣٨ ق.م) . «م»

٢٢ ـ بان : في الميتولوجيا الاغريقية إله رعاة اركاديا ، وله بساقي تيس ووبره وقرنيه ؛ ثم جعل منه الرواقيون رمزا للكل الاكبر وللحياة الكونية. «م»

٢٣ ـ الفونات ، وواحدها فونوس : إله ريفي عند الرومان . «م»

٢٤ ـ الساتيرات ، وواحدها ساتير او ساتيروس : آلهة ثانوية ، كانت تصاحب باخوس ، وتمثل على شكل تيوس ، وترمز الى الفجور والمجون. «م»

وقوى روحية ، بل كانت تعد آلهة شهوانية، وشهوانيتها مفرطة. وتمثل احيانا بتعبير اكثر عمقا ، نظير فونوس ميونيخ الجميل الذي يحتضن بين ذراعيه باخوس ويرنو اليه بابتسامة ملؤهما الحب والحنان . وما هذا الفونوس بوالد باخوس ، وانما الوصي عليه فقط ، فهو الذي رباه وسهر على تنشئته ، وقد جعله الفنان يعبر ، ازاء براءة الطفل ، عن نفس الشعور الذي رقى به الفن الرومانسي ، بوصفه شعورا والديا خامر مريم العذراء حيال يسوع المسيح ، الى مستوى روحي بالغ السمو . بيد ان هذا الحب ، المترع بالحنان ، لا يسم بميسمه بعد لدى الاغريق سوى الآلهة الثانوية المتمثلة بالفونات ، لانهم كانوا يرون في هذا الحب عاطفة طبيعية ، بدائية ، مميزة للعالم الحيواني .

ينبغي ايضا ان نصنف في عداد التشكلات الهجينة السنتورات (٣٥) التي يحتل لديها الجانب الطبيعي ، جانب الشهوانية والنهم والطمع، مكانة الصدارة ويدفع بالجانب الروحي الى المؤخرة . بيد ان شيرون (٣٦) محبو بطبيعة انبل ، وقد ذاع صيته كطبيب حاذق وكمرب لآخيل ، لكن لقب مربي الاطفال هذا لا يحتل مكانه في المضمار الالهي ، بل مرده الى المهارة والحكمة البشريتين .

هكذا يكون تمثيل الشكل الحيواني في الفن الكلاسيكي قد تعدل من جميع المناحي ، فما عاد يفيد الا في تظهير ما هو قبيح، شرير ، تافه ، طبيعي وغير روحي ، بينما كان الشكل الحيواني

---

٣٥ ـ السنتورات ، وواحدها السنتور ، وباللفظ اليوناني قنطوروس : كائن خرافي ، نصفه انسان ونصفه حصان ، كان يعيش ، حسبما جاء في الاساطير ، في تساليا . . «م»

٣٦ ـ شيرون : سنتور عهد اليه بتربية آخيل . «م»

يستخدم من ذي قبل في التعبير عن قيم ايجابية ومطلقة .

- ٢ -

الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة

يتسم الطور الثاني من اطوار هذا الانخفاض في قيمة الحيوانية – وهو ارقى من سابقه – بما يلي : فآلهة الفن الكلاسيكي الحقيقية ، الواعية لفرديتها ، المرتكزة الى ذاتها والمحبوة بمقدرة روحية ، ستتمثل من الان فصاعدا بوصفها قوة روحية ، تتمتع بملكة المعرفة والارادة . والشكل الانساني الذي تتلقاه في هذا الطور لا يعود محض نتيجة للخيال ، مطبقة خارجيا على المضمون ، بل هو ينبع من المدلول ، من المضمون ، من الداخلية الحميمة . لكن لابد ، بصورة عامة ، من تصور الالهي في شكل وحدة بين الطبيعي والروحي ؛ فكلاهما يؤلف جزءا من المطلق ، ووحده الفارق بين الكيفيات التي يتمثل بها هذا التساوق والتآلف هو الذي يعين التسلسل الهرمي لاشكال الفن والاديان . والله ، بحسب التصور المسيحي ، هو فاطر الكون وسيده ؛ وهو على كل حال لا يتصور على صلة بمباشرية الوجود ، لانه ليس الله حقا الا بفعل ايلولته الى ذاته ، بفعل كينونته – في – ذاته وكينونته – ل – ذاته كينونة مطلقة وروحية : ووحده الروح الانساني المتناهي يصطدم في الطبيعة بحاجز وبحد لا سبيل امامه الى التغلب عليه وتجاوزه ، كيما يتسامى الى اللاتناهي ، الا بتصوره الطبيعة نظريا ، بالفكر ، وإلا بتحقيقه في الممارسة التساوق والتآلف بين الفكرة الروحية والعقل والخير والطبيعة .

والحال ان هذا النشاط اللامتناهي ان هو الا الله الذي يمارس سلطانه على الطبيعة ، مع كل ما يتضمنه هذا النشاط من معرفة وارادة . وفي اديان الفن الرمزي بحصر المعنى كانت وحدة الداخلية والمثالية ، من جهة ، والطبيعة ، من الجهة الاخرى ، نتيجة لتقريب مباشر ، وكان التعيين الرئيسي لهذا التقريب ، سواء افيما يتعلق بشكله ام بمضمونه ، هو الطبيعي . على هذا النحو كانت الشمس والنيل والبحر والارض وسيرورة التناسل والموت الطبيعية وتناوب ظاهرات الحياة الطبيعية وتعاقبها بوجه عام تعتبر بمثابة مواضيع ، سيرورات ، ظاهرات ذات طابع الهي. غير ان الفن الرمزي شخّص القوى الطبيعية ، وبحكم هذا التشخيص دخلت في تعارض مع الطبيعي . وبالفعل ، ان كان من الضروري ، كما يقتضي ذلك الفن الكلاسيكي ، ان تكون الآلهة ، بالتساوق مع الطبيعة ، فرديات روحية ، فان التشخيص المحض لا يكون كافيا لذلك . وآية ذلك ان التشخيص ، اذا كان محض تشخيص لقوة ونشاط طبيعيين ، عامين مطلق العمومية ، يبقى شكليا في الجوهر والاساس ، فلا يطال المضمون ولا يبرز للعيان ماهيته الروحية وفرديته . لهذا نجد في الفن الكلاسيكي انحطاطا لا للحيوانية فحسب ، بل كذلك للقوى الطبيعية بوجه عام ، لصالح القوى الروحية . لكن التعيين الرئيسي لا يعود في هذه الحال هو التشخيص ، وانما **الذاتية** . بيد ان آلهة الفن الكلاسيكي لا يمكن ، من جهة اخرى ، ان تكف عن كونها قوى طبيعية ، وذلك بالنظر الى عجز هذا الفن عن تمثيل الله باعتباره روحية حرة ومطلقة . والطبيعة لا تمثل جملة من اشياء مخلوقة وتابعة لخالق فاطر يهيمن عليها في وحدته وعزلته ، الا في فن الجليل الذي يتصور الله في شكل جوهر واحد اوحد ذي سلطان مجرد وفكروي ، او في المسيحية التي ترى في الله روحا عينية تتمتع بحرية تامة في اطار وجود روحي ومرجعية شخصية الى

الذات . وهاتان الكيفيتان في تصور الالوهية غريبتان عن الفن الكلاسيكي . فإلهه **لم يصبح بعد** سيد الطبيعة ، لانه لا يملك بعد، في مضمونه وشكله ، الروحية المطلقة ؛ كما انه **لم يعد** سيد الطبيعة ، لان العلاقات بين الطبيعة المؤلهة وبين الفردية البشرية قد تجردت من طابعها الجليل لتتلبس طابع الجمال الذي يتلقى فيه المظهران كلاهما ، العام والفردي ، الروحي والطبيعي ، ما هو واجب الاداء لهما ، ويحتلان مكانة متساوية في التمثيل الفني . وعليه ، يستمر إله الفن الكلاسيكي في الوجود كقوة طبيعية ، لا بمعنى القوة الكونية المبثوثة في كل مكان والمتظاهرة من خلال جميع الاشياء المخلوقة ، بل بمعنى انها نشاط محدد ، معين ، محدود ، تمارسه الشمس او البحر ، الخ ، وبالاختصار، في شكل قوى خاصة تتظاهر كفرديات روحية ، وتتالف ماهيتها بالذات من هذه الفردية الروحية .

ونظرا الى ان المثال الكلاسيكي لا يتشكل ولا يتكون الا بنتيجة الالغاء التدريجي لما هو سلبي في الشكل الذي يتم به تظهير الروح ، فان هذا التبديل ، وهذا التحوير للجانب الفظ ، البشع، الوحشي ، الشاذ ، الطبيعي والغرائبي الصرف الذي كان يميز التمثلات الدينية ويهيمن على التصورات الفنية القديمة ، يغدوان الشغل الشاغل والمهمة الاولىللميتولوجيا الاغريقية ويكونان بمثابة منطلق لاكتشاف مدلولات جديدة .

قبل ان ادخل في تفاصيل النقاط الرئيسية التي عددتها ، اود التنويه بأن الدراسة التاريخية للتمثلات المتنوعة والمتعددة الاشكال للميتولوجيا الاغريقية ليست من شاننا . فما يعنينا هنا هي المراحل الاساسية في التحويل الذي تحدثنا عنه ، وذلك بالنظر الى الدور الهام الذي لعبته هذه المراحل في تكوين الفن الكلاسيكي ومضمونه ؛ اما الاساطير والقصص والخرافات التي لا تقع تحت عد ، واما كل ما له صلة بالاماكن ، واما الرموز التي

نظل نلتقيها في التمثلات الدينية والفنية الجديدة ، ولكن التي لا تتصل اتصالا مباشرا بالموضوع الرئيسي الذي يعنينا هنا ، فسيكون من اللزام علينا ان ندعها جانبا او الا نستشهد الا بين الحين والاخر بهذا التفصيل او ذاك من تفاصيلها . وبالاجمال ، نستطيع ان نشبه الطريق الذي سيكون علينا ان نجتازه لنصل الى هدفنا بالطريق الذي سلكه تاريخ النحت . فالنحت ، الذي يعطي الآلهة تمثيلا قبلا للادراك حسيا اذ يعزو اليها شكلا محددا ، يؤلف المركز الحقيقي للفن الكلاسيكي ؛ وهو اذ يمثل الآلهة في موضوعينها الهادئة المرين عليها الصفو ، يجد في الشعر مجرد تتمة له وتكملة عندما يصف هذا الشعر الآلهة والبشر او عندما يضعنا في حضرة العالم الالهي والبشري في نشاطه وحركيته . وكما بدأ النحت بتحويل كتلة الحجر او الخشب العادمة الشكل والساقطة من السماء (كما كان حال الإلهة الكبرى بسينوس التي نقلها الرومان من آسيا الصغرى الى روما في موكب بالغ الحفاوة) الى هيئة بشرية وقوام بشري ، يتوجب علينا ، نحن ايضا ، ان نبدأ بالقوى الطبيعية التي لا تزال على فجاجتها وعدمية شكلها ، وان نشير فقط الى درجات تطورها وارتقائها نحو الروحية الفردية ودرجات تكثيفها في اشكال ثابتة .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، ان نميز ثلاث نقاط باعتبارها اهم النقاط اطلاقا .

فما ينبغي ، في المقام الاول ، ان يسترعي انتباهنا هو **الوحي** الذي تفصح الآلهة بواسطته عن علمها ومشيئتها على نحو عادم الشكل وبوسائل طبيعية .

وازام علينا ، ثانيا ، ان نولي اهتمامنا القوى الطبيعية العامة، نظير تجريدات القانون ، الخ ، التي هي الاصل الذي تحدرت منه الفرديات الالهية الروحية حقا والتي كانت بمثابة الشرط اللازم لظهور هذه الفرديات ونشاطها : الآلهة القديمة ، المتمايزة عن الجديدة .

ثالثا واخيرا ، يتجلى التقدم الضروري نحو المثال في واقع ان تشخيصات الظاهرات الطبيعية وتشخيصات التجريدات الروحية ـ هذه التشخيصات التي تكون سطحية في بادىء الامر ـ تكافح وتنبذ على اعتبار انها ذات طبيعة تابعة وطابع سلبي ؛ ويكون من نتيجة هذا التدهور في القيمة بروز الفردية الروحية المستقلة وتسنمها ، في شكلها ومسلكها البشريين ، مكانة الصدارة . وهذا التحول ، الذي يؤلف مركز النحت الكلاسيكي ومنطلق تطوره ، وجد في الميتولوجيا الاغريقية تعبيره الساذج والاحادي المعنى في آن معا في قصة الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة ، في قصة هزيمة **المردة** والانتصار الذي احرزته الآلهة الجديدة ، وعلى راسها زفس .

ا ـ الوحي

فيما يتعلق اولا بالوحي ، لا يتسع لنا المجال هنا للافاضة في الحديث عنه ؛ والنقطة الاساسية التي من المهم التشديد عليها هي أن شعائر العبادة لا تؤدى في الفن الكلاسيكي للظاهرات الطبيعية بما هي كذلك ، نظير ما كان يفعل المجوس ، على سبيل المثال ، حين كانوا يتعبدون للنار ويعدون المصادر التي ينبع منها النفط مقدسة ، او كما كان يفعل المصريون الذين كانت الآلهة عندهم الغازا خرساء ، غامضة ، لا يفك لها سر ، وانما الآلهة ، التي ملؤها المعرفة والارادة ، هي بذاتها التي تكشف للبشر عن حكمتها بواسطة ظاهرات الطبيعة . هكذا اجاب وسيط الوحي في دودونا (٢٧) الهيلينيين القدامى (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ،

---

٢٧ ـ دودونا : من مدن اليونان القديمة ، كان فيها معبد لزفس قرب =

٥٢) عندما سالوه عما اذا كان يجوز لهم ان يقبلوا اسماء الآلهة الآتية من لدى البرابرة، بقوله : استعملوها .

والعلائم التي كانت الآلهة تتجلى بواسطتها للبشر كانت في غالب الاحيان في منتهى البساطة : ففي دودونا كانت العلامة هسيس اوراق شجرة السنديانة المقدسة ، وخرير النبع ، والصوت الذي يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقته الريح . وفي ديلوس (٣٨) كان هسيس شجر الغار والاصوات التي تصدر عن المنصَب البرونزي بفعل الريح من العلائم الحاسمة . وعلاوة على هذه الاصوات الطبيعية والمباشرة ، فان الانسان ذاته يغدو وسيط الوحي ، وذلك عندما يفارق حالة التفكير اليقظ التي لا يخضع فيها الا للملكة فهمه وعقله ليستغرق في حالة من المهيج والالهام يمتزج فيها بالطبيعة ؛ هكذا كان فيتون دلفي (٣٩) ، اذا ما اثملته الابخرة ، ينطق بامور الغيب ، كما كان طارح الاسئلة على وسيط الوحي في كهف تروفونيوس (٤٠) تتراءى له رؤى ما كان عليه الا أن يؤولها حتى يحصل على الجواب .

لكن ثمة شيئا آخر ايضا في العلامات الخارجية. ففي الوحي

= غابة من السنديان ، وكان هسيس اشجار هذه الغابة يؤول على انه صوت الاله . «م»

٣٨ ـ ديلوس : جزيرة في اليونان كان فيها اكبر معابد ابولون . وكان وسيط وحيه لعبانا يعرف باسم فيتون جعل مقامه في منصب من البرونز ذي ثلاث قوائم . «م»

٣٩ ـ دلفي : من مدن اليونان القديمة ، كان فيها معبد مشهور لابولون الذي كان الثعبان الخرافي فيتون وسيط وحيه . «م»

٤٠ ـ تروفونيوس : في الميثولوجيا الاغريقية ، بطل كان له وسيط وحي في باطن الارض . «م»

يتبدى الإله بالفعل بوصفه ذاك الذي يعرف ، ولهذا كان اشهر وسطاء الوحي مكرسا لابولون ، إله المعرفة ؛ لكن الشكل الذي يفصح به عن ارادته يظل مبهما ، فهو عبارة عن صوت ، او اجتماع اصوات والفاظ متنافرة ، لا يربط بينها اي رابط ضروري . وفي هذا الشكل المبهم واللامحدد يتبدى المضمون الروحي غامضا بدوره ، وبحاجة الى تأويل وتفسير .

لكن هذا التفسير ، الذي يتبدى للوعي في مظهر مصبوغ بالروحية بالرغم من الشكل الطبيعي الذي به يتم الوحي الالهي ، يظل غامضا ومزدوج المعنى . وبالفعل ، وبالنظر الى ان الإله هو ، بعلمه وارادته ، كلية عينية ، فان نصائحه واوامره ، التي يكشف عنها وسيط الوحي ، لا بد ان يكون لها الطابع عينه . لكن الكلي ليس احادي الجانب ومجردا ، بل يتضمن على العكس ، من حيث هو عيني ، كلا المعنيين الممكنين . فالانسان ، الذي هو ، في حضرة الاله الذي يعرف ، ذاك الذي لا يعرف ، يقبل الوحي من دون أن يدري ما يعنيه ، اي ان الكلية العينية لهذا الوحي لا تنطوي بالنسبة اليه على اي بداهة ، بحيث انه لا يستطيع ان يحزم أمره على العمل الا اذا امتثل لاحد المعنيين اللذين ينطوي عليهما كلام الاله ، دون المعنى الآخر . لكنه ما ان يعمل وما ان يغدو فعله ، بنتيجة ذلك ، فعله حقا ، اي فعلا يتحمل تبعته ومسؤوليته ، حتى يجد نفسه مسرحا لصراع : اذ ينتصب امامه المعنى الثاني للوحي ، وهو بدوره معنى مضمر ؛ وعندئذ يخامره ازاء العمل الذي عمله شعور بانه ليس هو الذي عمله واراده ، بل الآلهة . وعلى العكس من ذلك ، وبالنظر الى ان الآلهة هي بمثابة قوى متعينة ، فان وحيها ، اذا ما كان يتحلى هو الآخر بهذا الطابع من الوضوح ، نظير الامر الذي أصدره ابولون على سبيل المثال ليحث اورستس على الانتقام ، يتسبب بدوره في نشوب صراع ، بنتيجة ذلك الوضوح بالذات . وبالنظر الى ان الشكل

الذي تتلبسه في الوحي معرفة الاله ببواطن الامور هو شكل الكلمة في خارجيتها اللامتحددة ، او داخليتها المجردة ، وبالنظر الى ان المضمون ينطوي من جانبه ، وبحكم ازدواجية معناه ، على امكانية صراع ، فان الشعر ، والشعر المسرحي بوجه خاص ـ وليس النحت ـ هو الذي يفسح في الفن الكلاسيكي مكانا وسيعا للوحي . ولكن لئن بقي الفن **الكلاسيكي** هو الميدان الاثير للوحي ، فذلك لان الفردية الانسانية لما ترقَ بعد الى اعلى درجات الداخلية ، اي الى الدرجة التي تستمد فيها الذات من ذاتها عناصر قراراتها ودوافع اعمالها . وما نسميه نحن بتبكيت الضمير او رضى الضمير ما كان معروفا بعد في العصر الذي ندرسه . صحيح ان الاغريقي يتصرف في كثير من الاحيان مدفوعا بسوط أهوائه ، الصالحة او الطالحة ، لكن الحماسة الحقة التي يفترض فيها انها تدب في اوصاله والتي تدفعه الى العمل انما تأتيه من الآلهة التي يسبغ مضمونها وقوتها على هذه الحماسة شموليتها ؛ ولذا ، عندما لا تساور الابطال هذه الحماسة بصورة مباشرة يتوجهون بطلب النصيحة الى وسطاء الوحي ، وهذا ان لم تبادر الآلهة من تلقاء نفسها الى التجلي لهم لتصدر اليهم اوامرها مباشرة .

ب ـ ما يميز الآلهة الجديدة عن القديمة

اذا كان المضمون ، في الوحي ، يأتي من الآلهة التي تعرف وتريد، بينما يبقى شكل تظاهرها خارجيا وطبيعيا بصورة مجردة، فان الطبيعي ، من جانبه، بقواه العامة وتظاهراتها الفعالة ، يكون هو المضمون الذي منه ستنبثق الفردية المستقلة ، وهذا ما يتحقق بادىء الامر بفضل تشخيص شكلي وسطحي . ويؤلف الموقف

السلبي من هذه القوى الطبيعية المحضة ، والتناقض والصراع الذي تخرج منه هذه القوى مهزومة ، واحدة من اهم مزايا الفن الكلاسيكي ، وهذا بالتحديد ما يوجب علينا التعمق في دراسة هذه الميزة .

اول ما سنلفت النظر اليه هو ان ما يواجهنا هنا ليس إلها مجردا من كل طابع حسي ، كما في التصور الجليل للعالم او حتى كما في الهند ، بل نحن امام تصور يضع في بداية الاشياء آلهة طبيعية ، او بتعبير ادق قوى الطبيعة العامة ، نظير خاوس (٤١) وترتاروس (٤٢) وايربوس (٤٣) ، وعالم هذه القوى مظلم ، ومركزه باطن الارض ؛ ثم يليها اورانوس (٤٤) وغايا (٤٥) وايروس (٤٦) المارد وكرونوس (٤٧) ، الخ . ومن هذه تتحدر لاحقا قوى اكثر تحددا ، مثل هيليوس (٤٨) واوقيانوس (٤٩) ، الخ ، وهذه القوى تغدو بدورها الاساس الطبيعي للآلهة اللاحقة ، المفردة روحيا . على هذا النحو ترى النور ، بابتكار من الخيال وبتجسيد من الفن ، اسطورة عن نشأة الآلهة واخرى عن نشأة الكون ، وتكون الآلهة الاولى لا تزال ذات طابع لامتحدد او اتساع لامتناه بالنسبة الى

---

٤١ – خاوس Chaos : السديم الاول ، العالم قبل خلقه . «م»

٤٢ – ترتاروس : حضيض العالم السفلي في الميتولوجيا الاغريقية . «م»

٤٣ – ايربوس : في الميتولوجيا الاغريقية إله البراكين . «م»

٤٤ – اورانوس : في الميتولوجيا الاغريقية ، السماء . «م»

٤٥ – غايا : إلهة الارض لدى الاغريق ، زوجة اورانوس . «م»

٤٦ – ايروس : إله الحب . «م»

٤٧ – كرونوس : إله الزمن عند الاغريق . «م»

٤٨ – هيليوس : إله الشمس والنور . «م»

٤٩ – اوقيانوس : اله البحار . «م»

الحدس من جهة اولى ، ومشتملة من الجهة الثانية على الكثير من العناصر الرمزية .

اما الفوارق الاكثر تحددا التي تقوم بين هذه القوى الماردة ، فترتد الى الفوارق التالية :

انها ، اولا ، قوى ارضية وكوكبية ، بلا مضمون روحي او اخلاقي ، وبالتالي غير منضبطة وغير مروضة ، من سلالة متوحشة ، هائلة وشائهة الشكل على منوال الآلهة التي انجبها الخيال الهندوسي . وتخضع هذه القوى ، مع سائر غرائب الطبيعة ، وعلى سبيل المثال فروندي (٥٠) وستيروب (٥١) وذوات المئة يد كروتوس (٥٢) وبرياروس (٥٣) وجيجس (٥٤) والعمالقة ، الخ ، تخضع اولا لسلطان اورانوس ، ثم لسلطان كرونوس ، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل بالبداهة **الزمن** ويلتهم اولاده جميعا ، مثلما يقضي الزمن على كل ما يولد منه . ولا تخلو هذه الاساطير من معنى رمزي ، لان الحياة في الطبيعة تخضع بالفعل للزمن ولا تنتج سوى اشياء هالكة ، تماما كما ان الشعب ، الذي لا يزال قوما او قبيلة ولا يملك دولة تنشد اهدافا معينة ، يرضخ في حقبته ما قبل التاريخية لتصرم الزمن الذي لا يميزه أي فعل او حدث تاريخي . والحق ان الشريعة والاخلاقية والدولة هي وحدها

---

٥٠ ــ فروندي : الرعد . «م»

٥١ ــ ستيروب : القوة والصلابة . «م»

٥٢ ــ كروتوس : الضوضاء . «م»

٥٣ ــ برياروس : عملاق كان له خمسون راسا ومئة ذراع ، ابن السماء والارض . «م»

٥٤ ــ جيجس : ملك ليديا (٦٨٧ ــ ٦٥٢ ق.م) . وفي الميتولوجيا انه كان يملك خاتما يجعله ، كلما مسه ، لامنظورا . «م»

المتصفة بالثبات ، وهي وحدها التي تنطوي على عناصر تتمتع بصفة الديمومة ، رغم تعاقب الاجيال ، تماما كما ان ربة الفن تضفي صفة الدوام والاستمرار على كل ما هو هالك ومحكوم عليه بالاضمحلال مع الزمن بحكم انتمائه الى الجياة الطبيعية والى النشاط الواقعي .

بيد ان هذه المجموعة من الآلهة القديمة تضم لا قوى الطبيعة فحسب ، بل كذلك القوى التي تسيطر على العناصر وتتحكم بها. وبالغ الاهمية هو التحول الذي يطرا على المعادن بفعل قوى الطبيعة التي هي بدورها عنصرية : الهواء والماء والنار . وما الكوريبانت والتلشين ـ وهي عفاريت نافعةوضارة معا ـ والباتاك والبغماوس والاقزام ـ وجميعهم من القاصرين الاذكياء والقصار ذوي الكروش ـ الا بعض من تلك القوى الداخلة في صراع وعراك مع العناصر بغية تكييفها مع الغايات الانسانية .

لكن اسطورة بروميثيوس (٥٥) هي التي تسجل اهم نقلة من طور الآلهة القديمة الى طور الآلهة الجديدة . فبروميثيوس هو مارد من طبيعة خاصة ، رقصته تستاهل ان نوليها اهتماما خاصا ايضا . ففي بادىء الامر يبدو ، مع شقيقه ابيميثيوس ، منضويا تحت لواء الآلهة الجديدة ؛ ثم يظهر بعد ذلك بصفته محسنا لبني البشر الذين لا ياهبون ، على كل حال ، اي دور في العلاقات بين

---

٥٥ ـ برومثيوس : في الميثولوجيا الاغريقية واحد من المردة ، اي من ابناء اورانوس وغايا الذين تمردوا على الآلهة وحاولوا ارتقاء السماء بوضعهم جبلا فوق جبل لولا ان زفس صعقهم . وبرومثيوس ، إله النار ، هو ابن المارد جابتيوس وشقيق اطلس . وتعده الميثولوجيا الاغريقية اول مؤسس للحضارة الانسانية . فقد جبل الانسان من طمي الارض وسرق نار السماء لينفخ فيه الحياة . فعاقبه زفس بأن قيده الى جبل القفقاس حيث كان نسر هائل ياكل من كبده . وقد حرره هراقليس . «م»

الآلهة الجديدة والمردة ؛ فهو يحمل للبشر النار ، ومع النار امكانية تلبية حاجاتهم وتطوير فنونهم التقنية التي تكون قد تجردت ، على كل حال ، من كل طابع طبيعي ، وما عادت تمت بالتالي بصلة ظاهرة الى الصفة الماردية . وقد عاقب زفس بروميثيوس على فعلته ، وطال الامد بهذا العقاب الى ان حرره هرقل في النهاية من مصابه . وللوهلة الاولى لا نجد في هذه الوقائع جميعا شيئا من الصفة الماردية ؛ بل يسعنا ، على العكس ، ان نأخذ على هذه القصة تهافتها على اعتبار ان بروميثيوس معدود في قوته من المردة رغم انه ، نظير كيريسيا ، محسن الى البشرية . ولكن لو دققنا النظر في القصة وتمعنا فيها عن كثب ، لوجدناها ابعد ما تكون عن التهافت . ولعل بعض المقاطع من افلاطون قمينة هنا بأن تزودنا بتفسير كافٍ . ونخص بالذكر ، مثلا ، الاسطورة التي يروي فيها الضيف لسقراط الفتى ان الناس في عهد كرونوس ولدوا من الارض وان الإله سهر على كل شيء ، ولكن حدثت في زمن لاحق حركة بالاتجاه المعاكس ، فتركت الارض وشأنها ، فارتدت الحيوانات الى الحالة الوحشية وبات البشر بلا مساعدة ولا معونة بعد ان كان القوت وكل ما هم بحاجة اليه قد توفر لهم ؛ وعندئذ ، على ما يروي الراوي (**السياسي**، الكتاب الثاني ، القسم الثاني ، ص ٢٨٣) حمل بروميثيوس النار الى بني البشر ، بينما حمل هيفائستوس (٥٦) واثينا(٥٧) لهم التقنيات. التمييز اذن واضح هنا بين النار ، التي لم يحمل بروميثيوس سواها للبشر ،

---

٥٦ ـ هيفائستوس : إله النار والمصاهر عند الاغريق ، وهو الذي كلفه زفس بأن يقيد بروميثيوس بالحديد الى جبل القفقاس . «م»

٥٧ ـ اثينا : إلهة الفكر والفنون والعلوم والصناعة عند الاغريق ، ابنة زفس ، اعطت اسمها لعاصمة اليونان ، وهي عند الرومان مينرفا . «م»

وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة المهارة في العمل وتطريــق المعادن. وبوسعنا ان نجد عرضا اكثر تفصيلا لاسطورةبروميثيوس في **بروتاغوراس** (٥٨) افلاطون (الكتاب الاول ، القســـم الاول ، ص ١٧٠ — ١٧٤) ، وقد جاء فيه انه في سحيق الازمان كان يوجد كثرة من الآلهة ، بينما لم يكن ثمة وجود لسلالات فانية . لكن حين تقرر ظهور هذه السلالات ، جبلتها الآلهة في باطن الارض من مزيج من التراب والنار ومما يجمع التراب الى النار . ولما قررت الآلهة بعد ذلك ان تظهرها للنور ، كلفت بروميثيوس وابيميثيوس بـأن يوزعا القوى فيما بينها ، بحسب ما يوائم كل سلالة منها . بيد ان ابيميثيوس رجا بروميثيوس ان يدعه يقوم وحده بهذا التوزيع، وقال له : بعد ان انتهي من عملي تعيد انت النظر فيه . لكــن ابيميثيوس ، من سوء تدبيره ، ركز كل القوى في الحيوانات ، فما بقي شيء للبشر ؛ ولما شرع بروميثيوس بالمراجعة لاحظ ان سائر المخلوقات الحية قد زودت ، بكل حكمة ، بكل ما هـــو ضروري لها ، خلا الانسان الذي بقي عاريا ، بلا حماية ، بـــلا دفاع ، بلا اسلحة . وكان اليوم ، المحدد سلفا ، لخروج الانسان من باطن الارض الى النور، قد جاء اخيرا. وخطرت لبروميثيوس، المتحير في السبيل الواجب سلوكه لمساعدة البشر ، فكرة وضع علم هيفاستوس وانينا في خدمة الانسان بواسطة النار (اذ ان هـــذا العلم لا جدوى منه وغير قابل للاستعمال بدون النار) ؛ وهكذا وهب البشر النار . واكتسب الانسان على هذا النحـــو الحكمة اللازمة للحياة ، ولكن ليس الحكمة السياسية ، فهـــذه كانت لا تزال في حوزة زفس وحده ؛ والحال ان دخول مقام زفس المحاط بحرس اشداء قد حرم على بروميثيوس . لكنه استطاع

---

٥٨ — بروتاغوراس : محاورة لافلاطون كتبها حوالي ٣٨٥ ق.م. ولهجم فيها على السفسطائيين بصدد هذه المسألة : «هل يمكن تعليم الفضيلة ؟» . «م»

ان يدلف خلسة الى المقام المشترك الذي كان هيفائستوس واثينا يزاولان فيه فنونهما ، وسرق علم النار من هيفائستوس وعلـــم النسج من اثينا ووهبهما للبشر . وعلى هذا النحـو اتاح للبشر امكانية تلبية حاجاتهم الحيوية ، لكنه تعرض هو نفسه في وقت لاحق ، بسبب ابيميثيوس ، للقصاص المعد للصوص . وفي مقطع يعقب مباشرة المقطع الذي لخصناه ، يروي افلاطون ان الانسان ظل يفتقر ، لصيانة بقائه ، الى فن محاربة الحيوانات ، وهو واحد من فنون السياسة ؛ وما عتم البشر ان تجمعوا في المدن ، ولكن بما ان المدن كانت لا تزال تفتقر الى التنظيم السياسي ، فقد قاتلوا بعضهم بعضا وتفرقوا من جديد ، فما وجـــد زفس بدا من ان يرسل اليهم ، بوساطة هرمس (٥٩) ، الحياء والعدل .

ان الفارق واضح جلي في هذه المقاطع بين الاهداف الحياتية، التي لها صلة بالرفاه المادي وتلبية الحاجـــات المباشرة ، وبين التنظيم السياسي الذي يرمي الى تحقيق غايات روحية تتصـل بالاخلاق والقانون والحقوق والملكية والحرية والحياة الجماعية . والحق ان ما علمه بروميثيوس للبشر ليس الاخلاق والحقوق ، وانما فقط الحيلة التي تمكنهم من السيطرة على اشياء الطبيعـة ومن اتخاذها وسائل للتلبيات الانسانية . فالنار وفن استخدامها، وكذلك فن النسج ، لا تمت بحد ذاتها الى الاخلاق ، بل كـل شأنها ان تخدم الانانية والمنفعة الخاصة ، من دون ان يكون لها اي ارتباط بالجانب الشمولي من الوجود الانساني والحياة العامة. وما دام بروميثيوس لم يلقن البشر اشياء ذات طابع اخلاقـــي وروحي ، فمن الضروري ادراجه ، لا في عداد الآلهة الجديدة ،

---

٥٩ ـ هرمس : ابن زفس ومايا ، وعند الرومان عطارد ، إله الفصاحـة والتجارة واللصوص ، ورسول الآلهة . «م»

بل في عداد المردة . وصحيح ان هيفائستوس خبير في معالجة النار وفي الفنون التي تتصل بها ، ومن الممكن لهذا السبب تصنيفه في عداد الآلهة الجديدة ، لكن زفس رماه من اعالي الاولمب فصار اعرج . كذلك ليس عبثا ان تكون كيريسيا ، التي احسنت الى البشر نظير ما فعل بروميثيوس ، قد رفعت الى مصاف الآلهة الجديدة . فكيريسيا علمتهم الزراعة ، وعلمتهم معها الملكية والزواج والاخلاق والقانون .

وثمة مجموعة ثالثة من الآلهة القديمة تضم آلهة قريبة الصلة بما هو فكروي ، كلي ، روحي ، خلافا للمجموعة الاولى التي كانت تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة او بمكرها وحيلتها ، وخلافا ايضا للمجموعة الثانية التي كانت تضم القوى المسيطرة على العناصر الطبيعية الموضوعة في خدمة الحاجات الانسانية . بيد ان ما تفتقر اليه قوى المجموعة الثالثة او آلهتها هي الفردية الروحية ، بشكلها وبظاهرها المطابقين ، مما يحكم عليها بأن تكون قريبة الصلة ، عبر نشاطها ، بالطبيعة ، وبما هو جوهري وضروري في الطبيعة . وسنشير ، على سبيل الامثلة ، الى النيميزيس (٦٠) والذيكه (٦١) والارينيات (٦٢) والاومينيديات (٦٣) . ولكن حتى على هذا الصعيد تطالعنا تعيينات ذات صلة بالحق والعدالة . لكن هذا الحق ، بدل ان يتم تصوره وتمثيله على انه يؤلف الجانب الروحي والجوهري من الاخلاقية ،

---

٦٠ ـ نيميزيس : إلهة الانتقام والعدالة عند الاغريق . «م»

٦١ ـ الذيكه : الهة الحكم والامر عند الاغريق . «م»

٦٢ ـ الارينيات : من إلهات الانتقام عند الاغريق . «م»

٦٣ ـ الاومينيديات : اسم آخر للارينيات ، وقد اطلق عليهن لما طاردن اوريستس بعد قتله امه ، فتدخلت اثينا وانقذته من غضب إلهات الانتقام بأن اسست لهن عبادة ، فصرن يعرفن بالاومينيديات . «م»

يبقى في حالة التجريد البالغ العمومية او لا يشكل سوى الحق الغامض لحالة الطبيعة وسط شروط روحية ، نظير حب الدم وحقه على سبيل المثال ، هذا الحق الذي ليس من نتاج الروح الواعي بوضوح لحريته ، ولا يأخذ بالتالي شكل حق تنظمه القوانين ، بل يكون على العكس مناقضا له نظير حق الثأر والانتقام الذي لا يشفى له غليل .

اما غير ذلك من التفاصيل ، فلن أذكر الا بعضها. فنيميزيس، على سبيل المثال ، هي القوة التي تخفض ما هو مرتفع ، وتدحرج من اعاليهم اولئك الذين ينعمون بفيض من السعادة ، كيما تتحقق المساواة من جديد . لكن الحق في المساواة حق مجرد وخارجي محض ؛ وان كان يدلل على نجعه وفعاليته ، الى حد ما ، في سياق شروط وظروف روحية ، فانه لا يجعل بالمقابل من المضوية الاخلاقية لهذه الشروط والظروف مضمون العدالة .

ثمة واقعة اخرى تجدر الاشارة اليها : الحق الذي منح للآلهة القديمة في التدخل في الشؤون العائلية ، وبالتالي الحق في تنظيم الحياة الاجتماعية والعامة . ولدينا مثال بارز على ذلك في **الاومينيديات** لاسخيلوس (٦٤) . فقد طاردت العذارى المخيفات اورستس ، قاتل أمه ؛ لكن الإله الجديد ، ابولون ، كان هو الذي امره بارتكاب فعل القتل هذا حتى لا يبقى اغاممنون ، الزوج والملك القتيل ، بلا انتقام . وتدور المأساة كلها حول الصراع بين هاتين

---

٦٤ ـ اسخيلوس : من عظام الشعراء التراجيديين الاغريق (٥٢٥ ـ ٤٥٦ ق.م) ، و«الاومينيديات» عنوان مسرحية له روى فيها قصة مطاردة إلهات الانتقام لاورستس بعد ان قتل ؛ بالتواطؤ مع اخته الكترا ، امه كليتمنسترا التي كانت قد اغتالت والدهما اغاممنون لانه قدم ابنتها افيجينيا اضحية للآلهة حتى تجعله يربح حرب طروادة . «م»

القوتين الالهيتين اللتين تتدخلان شخصيا في مواجهة مباشرة . وصحيح ان الاومينيديات إلهات الانتقام ، لكن ملكة الحكم عندهن سليمة ، وازاء حصافتهن هذه فان الفكرة المتكونة لدينا عن الفوريات (٦٥) ، اللائي نصنفهن في عدادهن ، تبدو فظة وهمجية. فالمطاردات التي يقمن بها مبررة تماما ، وليست صفتهن الوحيدة في ما ينزلنه من قصاص وعذاب هي القسوة والوحشية والشناعة . غير ان الحق الذي يشهرنه ضد اورستس هو محض حق عائلي ، واساسه قرابة الدم . فبالنظر الى ان اورستس مزق الرباط الحميم الذي يربط الابن بالأم ، فانهن يبادرن الى التدخل انقاذا لهذا الجوهر . أما ابولون فيعارض الاخلاقية الطبيعية ، القائمة على اساس حسي ـ الدم ـ والمدركة بصفتها هذه ، بحق اعمق واكثر حميمية : حق الزوج والامير القتيل . وقد يبدو هذا الفارق الوهلة الاولى خارجيا ، نظرا الى ان الطرفين يتدخلان للدفاع عن الاخلاق في مجال متماثل واحد : الاسرة . بيد ان مخيلة اسخيلوس الثرة (وهذا واحد من الاسباب التي توجب علينا ان نضمر له المزيد من الاعجاب) استشفت هنا وجود تعارض ، وتعارض ماهوي لا سطحي . فلئن تكن روابط الاولاد بالاهل روابط طبيعية ، فان الروابط التي تربط بين الزوجين تنبع من الزواج الذي لا يتحدد بدوره بالحب الطبيعي او بالقرابة الطبيعية او بقرابة الدم فقط ، بل ينجم عن حب واع ويشكل ، بالتالي ، تحققا حرا للارادة الواعية . غير ان الزواج ، اذ يشتمل على الحب وعاطفة الود ، يشتمل ايضا على التزامات مستقلة عن الحب والعاطفة الطبيعيين الخالصين ، وتدوم حتى بعد انطفاء الحب . ان مفهوم جوهرية الحياة الزوجية ومعرفة هذه الجوهرية هما من المكتسبات المتاخرة زمنيا والبالغة العمق بالقياس الى

---

٦٥ ـ الفوريات : الاسم اللاتيني للاومينيديات . «م»

الرابطة الطبيعية بين الابن والام ، كما انهما مؤشران الى بداية الدولة كتحقيق للارادة الحرة والعقلانية . كذلك فان العلاقات بين الامراء والمواطنين تتحدد بروابط سياسية : حقوق متساوية للجميع ، قوانين ملزمة للجميع ، وغايات روحية مقبولة ومرتضاة بحرية . ولهذا السبب تريد الاومينيديات ، الإلهات القديمات ، معاقبة اورستس ، بينما يدافع ابولون ، إله الوضوح والعلم والاخلاق الواعية لذاتها ، عن حقوق الزوج والامير ، حين يقول للاومينيديات (**الاومينيديات** ، الابيات ٢٠٦ ـ ٢٠٩) : «لو لم تنل جريمة جزاءها ، لجللني العار ولاعتبرت محتقرا للزيجات التي باركها زفس وهيرا » (٦٦) .

نظير هذا الصراع ينشب ، ولكن على نحو اشد اثارة وضمن نطاق العواطف والاعمال الانسانية الصرف ، في **انتيغونا** (٦٧) ، التي هي من أروع آيات الفن واكملها على مر الازمان من جميع الزوايا . كل شيء في هذه التراجيديا متماسك : فقانون الدولة العام يتعارض مع الحب العائلي الحميم ، والواجب ازاء الاخ ومصالح الاسرة تجد محاميها في شخص امراة ، هي انتيغونا ؛ كما تجد حقوق الجماعة محاميها في شخص رجل ، هو كريون . وتفصيل القصة ان بولينيسيوس ، الذي وقف يقاتل ضد المدينة التي رأى فيها النور ، يسقط صريعا امام ابواب طيبة ، فيسن

---

٦٦ ـ هيرا : زوجة زفس وإلهة الزواج عند الاغريق ، وهي عند الرومان جونون . «م»

٦٧ ـ انتيغونا : مسرحية لسوفوكليس كتبها سنة ٤٤٢ ق.م ، واقتبسها من قصة انتيغونا ، ابنة اوديب ، واخت اتيوكلس وبولينيسيوس ، حكم عليها الملك كريون بالموت لانها خالفت امره ودفنت جثة شقيقها بولينيسيوس الذي قتل اخاه اتيوكلس وقتل بدوره بيده في مبارزة بينهما امام مدينة طيبة . «م»

الملك ، كريون ، قانونا يتوعد بالموت كل مـــن يتجاسر على اداء فريضة الدفن لعدو المدينة هذا . بيد ان انتيفونا لا تأبه علـــى الاطلاق لهذا الامر الذي ما املاه غير صالح الدولة العام، ولا تصدع لغير امر حبها الورع لأخيها ، فتؤدي له واجب الدفن المقدس . وهي تتذرع ، بعملها هذا ، بشريعة الآلهة ، لكن الآلهة التـــي تعبدها وتجلها هي آلهة هادس (٦٨) الباطنيـــة (سوفوكليس ، **انتيفونا** ، البيت ٤٥١) ، وآلهة العاطفة والحب والدم الداخلية ، لا الآلهة الظاهرة للحياة الواعية للشعب والدولة .

ثمة نقطة اخرى تجدر الاشارة اليها في اسطورة نشأة الكون التي ينطوي عليها التصور الكلاسيكي للفن ، وهي النقطة المتعلقـة بالاختلاف بين الآلهة القديمة والجديدة من حيث قوتها وديمومة سيطرتها .

ففيما يتعلق ، اولا ، بالآلهة القديمة ، فان ظهورها قد تـــم بالتعاقب . فمن صلب خاوس تحدر ، على ما يروي هزيودس ، غايا واورانوس ، الخ ، ثم كرونوس وذريته ، واخـــيرا زفس وذريته . ويبدو هذا التعاقب ، من جهة اولى ، اشبه بتقـــدم متدرج من القوى الطبيعية المجردة والعادمة الشكل نحو قـــوى اكثر عيانية ولها بداية شكل ، ومن الجهة الثانية ، بمثابة بداية لهيمنة الروحي على الطبيعي . على هذا النحو يبدأ فيتون فـــي معبد دلفي بالكلمات التالية في مسرحية اسخيلوس **الاومينيديات**:

«بهذه الصلاة افصح عن إجلالي اولا لغايا ، اول ناطقة بالوحي ،

---

٦٨ ـ هادس : إله مملكة الاموات والعالم السفلي عند الاغريق ، وهو عند الرومان بلوتون . «م»

وثانيا لتيميس (٦٩) التي كانت ، بعد امها ثاني من تنبأ في هـذا المكان» . اما بوزانياس (٧٠) ، الذي يقول بدوره ان الارض (غايا) كانت اول من نطق بالوحي ، فيضيف ، على العكس ، انهـا اورثت دافني (٧١) هذه الوظيفة . ويقول بندار ، من ناحيته ، ان اول من نطق بالوحي كان **الليل** ، ثم اعقبته تيميس ، وهذه اعقبتها بدورها فوبي (٧٢) ، واخيرا فيبوس . ومن المفيد بلا ريب معرفـة اسباب هذه الاختلافات في ترتيب التعاقب ، كما افصح عنهـا المؤلفون الثلاثة الذين استشهدنا بهم ، لكن لا يسعنا هنا التوقف عند مباحث من هذا النوع .

ان هذا التعاقب ، الذي يتبدى من جهة تقدما متدرجا نحو آلهة ذات مضمون اعمق واغنى ، يتبدى من الجهة الاخرى ازالة متدرجة لكل ما هو بالٍ ومجرد في سلالة الآلهة القديمة . فالقوى الاولى ، القوى الاقدم عهدا تجرد من سلطانها وتستبدل بآلهـة احدث عهدا : فكرونوس يخلع اورانوس .

وبفعل ذلك ، يغدو الطابع السلبي للتحويل ، الذي لازم كما رأينا بداية هذا الطور الاول من الفن الكلاسيكي ، يغدو الطابـع المركزي الحقيقي لهذا الفن . وبما ان التشخيص يؤلف من الان فصاعدا الشكل العام الذي يتم به تمثل الآلهة ، وبما ان الحركة التي تتحقق تكون موجهة على هذا النحو نحو الفردية الانسانية

---

٦٩ ـ تيميس : في الميتولوجيا الاغريقية ، إلهة العدل ، ابنة اورانوس وغايا . «م»

٧٠ ـ بوزانياس : جغرافي ومؤرخ اغريقي من القرن الثاني بعد الميلاد ، له كتاب **وصف اليونان** . «م»

٧١ ـ دافني : في الميتولوجيا الاغريقية حورية مسخت الى شجرة رنـد حين اوشك ابولون ان يمسك بها . «م»

٧٢ ـ فوبي : إلهة القمر عند الاغريق . «م»

والروحية ــ وان بقيت قسمات هذه الفردية مبهمةوغير محددة ــ فان ذلك الموقف السلبي يأخذ في المخيلة شكل صراع بين الآلهة القديمة والجديدة . بيد ان التقدم الاساسي هو تقدم الطبيعة نحو الروح ، بوصفه المضمون الحقيقي للفن الكلاسيكي وشكله المميز . وهذا التقدم ، وما يرافقه من صراعات، لا ينتمي الى حلقة الآلهة القديمة حصرا ؛ بل يمثل وجها من وجوه الحرب التي تريد الآلهة الجديدة بواسطتها تأمين تفوقها الدائم على الآلهة القديمة .

جـ ـ هزيمة الآلهة القديمة

ان التعارض بين الطبيعة والروح تعارض ضروري لازم . فمفهوم الروح ، الذي هو مفهوم كلية حقيقية ، يشتمل ، كما كنا رأينا ، على انفصال باطن بين موضوعيته في ذاتها وبين ذاتيته في ذاتها ، اي على تعارض يفسح في المجال امامه ليفلت من إسار الطبيعة ، ولينتصب من ثم في وجهها ، بملء الحرية وبكامل الصفو والهدوء ، بوصفه قاهرها وسلطانها. هذا العنصر الاساسي في ماهية الروح يشكل ايضا العنصر الاساسي في تصوره لذاته. ومن الممكن وصف هذا الانتقال على صعيد الواقع التاريخي بانه انتقال من حالة يكون فيها الانسان خاضعا لضرورات الطبيعة ولضغطها لا غير الى حالة قوامها العدل والملكية والقوانين وتنظيم الحياة السياسية . اما من وجهة نظر الالوهية والابدية ، فان هذا الانتقال هو عبارة عن تحول تصوره الاقدمون في شكل هزيمة الحقتها الآلهة الفردية والروحية بالقوى الطبيعية .

يظهر هذا الصراع بمظهر كارثة مطلقة وبمظهر مأثرة للآلهة ابرزت للعيان الفارق بين الآلهة القديمة والجديدة . وعليه ، فاننا لن نرى في الحرب ، التي اماطت اللثام عن هذا الفارق ، اسطورة

كفيرها من الاساطير التي لا يحصى لها عد ، بل سنرى فيهـــا الاسطورة المركزية التي تعبر عن خلق آلهة جديدة .

لقد كان من نتيجة هذا الصراع العنيف بين الآلهة هزيمة المردة على يد الإله الجديد الذي أطلق انتصاره الخيال من عقاله فشرع يتغنى به في كل مظاهره . وبالمقابل ، كان مآل المردة الى المنفى والاقامة في باطن الارض ، او الاقامة ، نظير اوقيانوس ، وسط العالم الهادىء المضيء ، وهذا علاوة على عقوبات اخرى لحقت بغيرهم . فبروميثيوس ، على سبيل المثال ، قيد الى صخـور سكيتيا (٧٣) حيث راح نسر يلتهم كبده المتجددة باستمرار؛ وحكم على تانتالس (٧٤) بأن يعاني في عالم مـــا تحت الارض من عطش لامتناه ، لا يروى له غليل ابدا ؛ بينما قضي على سيزيف بأن يدفع ابد الدهر صخرته التي تتدحرج كلما ارتفع بها . وتمثل هـــذه العقوبات ، نظير القوى الماردة للطبيعة ذاتها ، ما هو مفرط ومجاوز الحد ؛ تمثل اللاتناهي الرديء او حنين وجوب الكينونة او تقلب الرغائب الذاتية الطبيعية التي لا تعرف ، لتجددها اللامنقطع ، لا راحة ولا تلبية دائمتين . وآية ذلك ان الصبو الى ما هو بعيـــد ومبهم ما كان يمثل بالنسبة الى الاغريق ، كما يمثل بالنسبة الينا اليوم ، اسمى مطامح الانسان واشرفها ، بل كانوا يعدونه لعنة ، فكل من ابتلي به يكون مآله الى قاع العالم السفلي .

من الواضح ، بعد ما تقدم قوله ، ان العناصر الطبيعية هي ما

---

٧٣ ـ سكيثيا : في الجغرافية القديمة ، منطقة في شمال شرق اوروبا تقع حصرا بين الدانوب والدون ، ومجازا الى الشمال من البحر الاسود لتضم بلاد القفقاس . «م»

٧٤ ـ تانتالس : في الميثولوجيا الاغريقية ، ملك ليديا ، زاره الالهة فقدم لهم لحم ابنه طعاما ، فرمى به زفس الى قاع العالم السفلي وحكم عليه بأن يكابد ابد الدهر من جوع ضار وعطش لا يروى له غليل . «م»

ينبغي على الفن الكلاسيكي ان ينحيه من الان فصاعدا ويقصيه عن مضمونه وعن اشكاله على حد سواء . وبعبارة اخرى ، ان كل ما هو مشوش ، عكر ، غريب ، غامض ، كل ما هو خليط هجين من الطبيعي والروحي ، من مدلولات جوهرية وتظهيرات طارئة، ينبغي ان يتقصى عن عالم الآلهة الجديدة حيث لا مكان لنتاج تمثل غير منضبط ، غير وثيق الصلة بعد بالروح بالقدر الكافي ، لان مثل النتاج يعجز عن الصمود لضوء النهار الواضح . ومهما احيطت الكابيرات والكوريبانت وتمثيلات القوة التناسلية ، الخ ، بالزخرف والزينة المفرطة ، فان جميع هذه المبتكرات ، كائنة ما كانت درجة تعقيدها ، ستظل ابد الدهر ذات وعي غسقي . فالروحي هو وحده ما يشرئب نحو النور ، في حين ان ما لا يتظاهر وما لا يحمل في ذاته تفسير ذاته لا يمتّ بصلة الى الروح ويستأهل ان يسقط من جديد في الليل والظلمات . اما الروحي فيتجلى ويتحرر ، بتعيينه بذاته شكله الخارجي ، من طمي الخيال العسفي وينعتق من إبهام واختلاط الاشكال وسائر ادوات الرمزية العكرة .

كذلك ينطرد النشاط الانساني بدوره الى منزلة ثانوية ، وذلك بقدر ما ينحصر دوره في تلبية الحاجات الطبيعية وحدها . فالعدالة القديمة ، التيميس ، الذيكه ، الخ ، تكف عن ان تكون مقبولة كونيا ، لانها غير متحددة بقوانين يكمن مصدرها في الروح الواعي . وبالمقابل تتحول العناصر المحلية الخالصة ، على الرغم من كونها لا تزال تلعب دورا ما ، الى وجوه آلهة ، شمولية الطابع ، لا يستمر العنصر المحلي موجودا فيها الا بصفة الرسابة . اذ كما حارب الاغريق في حرب طروادة وانتصروا كشعب ، كذلك يؤلف آلهة هوميروس ، بعد انتصارهم على المردة ، عالما ثابتا وواضحا ، وان يكون للشعر والفنون التشكيلية من هم غير توكيد ثبات هذا العالم ووضوحه بغلوها فيهما الى حدود الكمال . وللروح يدين مضمون الآلهة الاغريقية بثباته المنيع ، لا للروح في داخليته

المجردة ، بل للروح المتصوَّر على انه هو هو تعبيره الخارجي المطابق ، وعلى انه وهذا التعبير شيء واحد ـ نظير حال النفس والجسم لدى افلاطون ـ يؤلف وإياه كتلة واحدة ، وبالاختصار ، الروح بوصفه هو الروحي والابدي .

- ٣ -

الاستمرار الايجابي للعناصر المتصورة على انها سالبة

بالرغم من الانتصار الذي تحرزه الآلهة الجديدة ، توالي التمثلات القديمة وجودها في الفن ، إما في شكلها البدائي الذي سبق لنا وصفه ، وإما بعد أن تطرا عليها تحولات معينة . وحده إله اليهود القومي ، المحدود ، ما كان يطيق وجود آلهة اخرى الى جانبه ، لانه كان يريد ان يكون **واحداً في الكل** ، بالرغم من انه ما كان في مستطاعه ، بسبب تعينه وانحداده ، ان يكون اكثر من إله شعبه . وهو لم يثبت كونيته الا بخالقه الطبيعة ، اي بوصفه سيد السماوات والارض ؛ اما فيما عدا ذلك فهو إله ابراهيم ، الاله الذي اخرج ابناء اسرائيل من مصر ، الذي بعث اليهم بألواح الشريعة من اعالي جبل سيناء ، الذي اعطى اليهود بلاد كنعان . وبحكم تماهيه الحميم مع الشعب اليهودي ، فانه في المقام الاول إله هذا الشعب ، وهذا ما يجعله ، من جهة اولى ، وبوصفه روحاً ، في حالة من انعدام التساوق الايجابي مع

الطبيعة ، بينما يقف عاجزا ، من الجهة الثانية ، عن الافلات من إسار تعيينه وموضوعيته ليرتد الى شموليته بوصفه روحا مطلقا. ولهذا يدلل هذا الاله القومي الصارم على تشدد وتزمت ، ويامر بالا يرى اتباعه في الآلهة الاخرى سوى أوثان كاذبة . وعلى العكس من ذلك ، كان الاغريق يلتقون آلهتهم لدى شعوب اخرى ، ويتمثلون بسهولة عناصر اجنبية . وآية ذلك ان إله الفن الكلاسيكي ذو فردية روحية وجسمية ، وهذا ما ينفي عنه صفة الوحدانية والواحدية ؛ فهو إله **خصوصي** ، ومثله مثل كل ما هو خصوصي ، محاط بخصوصيات اخرى او معارض لافراد خصوصيين آخرين لهم بدورهم قيمتهم ومشروعيتهم . وعلاقته بهذه الآلهة كعلاقة الطبيعة بمواليدها . فبالرغم من ان العالم النباتي يمثل حقيقة التشكلات الطبيعية الجيولوجية ، وبالرغم من ان العالم الحيواني يمثل بدوره حقيقة اعلى من حقيقة النبات ، فان الجبال والارض المنبثقة تظل هي الارضية التي تحمل الاشجار والاحراج والازهار التي تعيش بدورها الى جانب العالم الحيواني.

ا ـ الاسرار

الاسرار هي الشكل الاول الذي حفظ فيه الاغريق المأثور القديم . ولم تكن الاسرار الاغريقية تتصف بشيء من السرية ـ بالمعنى الدارج للكلمة ـ يمكن معه الافتراض بأن الشعب الاغريقي كان يجهل بوجه عام مضمونها . بل على العكس من ذلك ، فقد كان معظم الاثينيين وعدد كبير من الاجانب عارفين باسرار ايلوزيس (٧٥) ؛ ولكنهم كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها ،

---

٧٥ ـ ايلوزيس : مدينة يونانية كانت تقام فيها احتفالات باسرار ديميتريا التي كان لكل ناطق باليونانية حق حضورها . «م»

وهذا ما كانوا يتعهدون به ساعة مساررتهم بها ، وقد تجشم بعض الدارسين في الآونة الأخيرة جهدا ومشقة ليصلوا الى فكرة اصح عن التمثلات التي كانت متضمنة في الاسرار وشعائر العبادة التي كانت تؤدى عند الاحتفال بها . لكن مضمونها بوجه الاجمال ما كان ، على ما يبدو ، عميق الحكمة ، وانما كانت الغاية منها الحفاظ على التقاليد القديمة التي كانت بمثابة الاساس والدعامة للتمثلات التي ادخل عليها الفن الجديد التحولات التي تقدم الكلام عنها . بوسعنا القول اذن ان مضمون الاسرار لم يكن الحق والاخير والاسمى ، بل انه كان على العكس سطحي الدلالة ورديء النوعية بالاحرى . وهذا المضمون ، الذي كان يعد مقدسا ، ما كان يفصح عنه قط في الاسرار على نحو واضح ، بل فقط على نحو رمزي. وبالفعل ، ان الباطني والمكتوم والضمني جزء لا يتجزأ من عالم ما تحت الارض والافلاك والمردة ، بينما الروح هو البداهة الواضحة ، البداهة المكشوفة ، وكشف وتجل متواصل . ومن هذا المنظور يؤلف نمط التعبير الرمزي المظهر الآخر لباطنية الاسرار ، لان المدلول في الرمزي يبقى غامضا ويحتوي على شيء آخر غير ما قد يوحي به الشكل الخارجي الممثل به . على هذا النحو جرى تأويل اسرار ديميتريا (٧٦) وباخوس تأويلا روحيا ايضا ، فأضفي عليها بالتالي معنى أعمق وابعد غورا ؛ لكن الشكل ما كان مطابقا البتة لمثل هذا المضمون وما كان يبرزه بالتالي بجلاء . لهذا كان تأثير الاسرار على الفن واهيا؛ ولئن اتهم اسخيلوس بأنه افشى بخفة اسرار ديميتريا ، فان الغلطة التي اقترفها لم تكن بالفادحة ، اذ اكتفى بالتصريح بان

---

٧٦ ـ ديميتريا : إلهة الزراعة والارض عند الاغريق ؛ وهي عند الرومان كيريسا . م٥

ارتميس (٧٧) هي ابنة كيريسيا ، وهذا شيء لا ينطوي بالفصل على حكمة عميقة .

ب ـ الحفاظ على الآلهة القديمة في المنجزات الفنية

يظهر توقير الآلهة القديمة والتمسك بها بمزيد من الجلاء والوضوح في المنجزات الفنية . وقد تكلمنا اعلاه عن بروميثيوس بوصفه ماردا حل به العقاب . لكننا نلتقيه ثانية وقد تحرر من قيوده ، لان النار التي حملها بروميثيوس الى البشر ليستخدموها في طهي اللحوم التي علمهم كيف تؤكل تشكل ، مثلها مثل الارض والشمس ، مرحلة اساسية في التطور البشري ، وشرطا ضروريا لتلبية الحاجات الانسانية ، وهذا ما جعله يحظى بضروب التكريم بعد زمن طويل من زوال الآلهة القديمة . نقرا ، على سبيل المثال ، في **اوديب في كولونا** لسوفوكليس (الابيات ٥٤ ـ ٥٦) :

هذا المكان كله مقدس
انه مقر بوسيدون (٧٨)
ومقر حامل النار بروميثيوس (٧٩)

---

٧٧ ـ ارتميس : إلهة الصيد عند الاغريق واخت ابولون ، وهي عند الرومان ديانا . «م»

٧٨ ـ إله البحر عند الاغريق ، وعند الرومان نبتون ، اخو زفس ، وخالق الخيل ومجمّع العواصف ومفرقها . «م»

٧٩ ـ باليونانية في النص . «م»

ويضيف شارح النص القديم قوله ان بروميثيوس ، نظير هيفائستوس ، كان يعبد في **الاكاديمية** ايضا ، جنبا الى جنب مع اثينا ، وانه يوجد في غيضة الإلهة المقدسة هيكل ، وفي مدخله قاعدة قديمة كان ينتصب عليها تمثال بروميثيوس وهيفائستوس. وفي رواية ليزيماشيدس يظهر بروميثيوس على انه هو الاول والاقدم ، وفي يده صولجان ، بينما يأتي هيفائستوس في المرتبة الثانية بوصفه اصغر سنا ؛ ويضيف الراوية قوله ان المذبح ، المنصوب فوق القعدة ، كان منذورا لهما كليهما . وبحسب الاسطورة ، لم يعان بروميثيوس من قصاصه ردحا طويلا من الزمن ، بل فكه هرقل من قيوده . وتنطوي قصة هذا التحرير بدورها على بعض السمات المميزة . فقد كتب لبروميثيوس الخلاص من عذابه ، لانه انبأ زفس بالخطر الذي يتهدد مملكته من جانب السليل الثالث عشر . ولم يكن هذا السليل احدا آخر سوى هرقل الذي يقول له بوسيدون ، على سبيل المثال ، في **الطيور** لارسطوفانس (الابيات ١٦٤٥ ــ ١٦٤٨) ، انه سيرتكب خطأ فيما لو عقد مع زفس اتفاقا يضع حدا لحكم الآلهة ، لان كل ما سيخلفه زفس بعد اختفائه سيؤول اليه . وبالفعل ، ان هرقل هو الانسان الوحيد الذي دخل الى الاولمب (٨٠) ، والذي صار إلها وهو البشر ، وسما مقاما فوق بروميثيوس الذي بقي مجرد مارد . وبهرقل وباسم الهرقليين تربط ايضا قصة خلع سلالات الآلهة القديمة . فقد حطم الهرقليون قوة السلالات والاسر الملكية القديمة التي ما كان لها من همّ سوى تحقيق مآربها الشخصية، والتي كانت تطلق العنان لعسفها بلا قيد ، ولا تعترف ، على صعيد علاقاتها برعاياها ، بسلطة اي قانون ، وتقترف بالنتيجة فظائع لا تصدق . وقد وضع هرقل ، الذي كان يعمل في خدمة

---

٨٠ ــ الاكاديمية : مدرسة افلاطون في اثينا ، والاولمب مقر الآلهة . «م» .

واحد من اولئك الملوك ، وليس بصفته طامحا في العرش ، وضع حدا اوحشية تلك الارادات الضارية . وهنا ايضا نستطيع ان نحيل القارىء الى **الاومينيديات** لاسخيلوس ، حرصا منا علـى الاستشهاد بنفس الامثلة التي كنا استشهدنا بها . فلصراع بين ابولون والاومينيديات مرهون مآله بقرار يصدر عن مجمع الحكماء. ولا بد من ان تتولى محكمة بشرية ، برئاسة اثينا ، بوصفهـا التعبير العيني عن الروح القومي ، ايجاد حل لذلـك النزاع . ويصدر حكم القضاة بالادانة وبالتبرئة بعدد متساو من الاصوات ، ويرفعون آيات إثناء واكبار متمثلة لأبولون والاومينيديات ، لكن حصاة اثينا البيضاء تجعل كفة الميزان ترجح لصالـح ابولون . وترفع الاومينيديات عقائرهن بالاحتجاج على هذا الحكم ، لكـن بالاس (٨١) تهدىء روعهن وتطيّب خاطرهن اذ تعدهن بأن يكون لهن ، في اجمة كولونا (٨٢) المشهورة ، عبادة ومذابح . وبالمقابل سيتوجب على الاومينيديات ان يوفرن اسباب الحماية للشعب (البيت ٩٠١ وما يليه) من كوارث العناصر الطبيعية ، من ارض وسماء وبحر ورياح ، وان يحفظنه من عقم حقوله ومن كل جور وعنف . اما بالاس فتاخذ على عاتقها في اثينا ان تكون لها الكلمة الفصل في مآل الحروب والصراعات المقدسة . كذلك لا يـدع سوفوكليس انتيغونا تتعذب وتسقط وحدهـا في مسرحيـة **انتيغونا** ؛ بل نشاهد ، على العكس ، كريون ينال فيها بـدوره

---

٨١ ـ بالاس : لقب الالهة اثينا . «م»

٨٢ ـ كولونا : مسقط راس سوفوكليس ، بلدة صغيرة الى الشمال الغربي من اثينا ، كان عند مدخلها اجمة كثيفة يقول عنها سوفوكليس في مسرحيتـه **اوديب في كولونا** انها كانت موقوفة على الاومينيديات . «م»

عقابه بمصابه الاليم في زوجته وفي هيمون (٨٢) ، هذا المصاب الذي كان من عاقبة موت انتيغونا .

ج ـ الاساس الطبيعي للآلهة الجديدة

لا تحتفظ الآلهة القديمة بمكانها الى جانب الآلهة الجديدة فحسب ، بل ـ وهذا اهم ـ تحتفظ الآلهة الجديدة نفسها باساس طبيعي يتجلى عبر الفردية الروحية للمثال الكلاسيكي ، ويتمتع ، بما هو كذلك ، بتوقير وإجلال ناصعين .

وقد قادت هذه الواقعة الكثيرين الى الوقوع في الخطأ حينما لم يروا في الآلهة الاغريقية ، بسبب مظهرها وشكلها البشريين ، سوى تمثيلات **مرموزية** لعناصر طبيعية . فمنهم من اراد ان يرى في هيليوس ، مثلا ، اله الشمس ، او في ديانا إلهة القمر ، او في نبتون اله البحر . لكن مثل هذا الفصل بين العناصر الطبيعية ، كمضمون ، وبين التشخيص البشري ، كشكل ، والتقريب الخارجي المحض بينهما ، المتصوَّر ، كما في **العهد القديم** ، في شكل سيطرة للآلهة على العناصر الطبيعية ، نقول : ان مثل هذا الفصل لا يتفق والافكار الاغريقية . فنحن لا نجد لدى الاغريق اي تعابير من اشباه **اله الشمس ، إله البحر** (٨٤) ، الخ ، وهي تعابير لم يكن امامهم مندوحة من استعمالها فيما لو ان هذه التصورات كانت حقا وفعلا مالوفة عندهم وفيما لو كانت تؤلف

---

٨٢ ـ هيمون : ابن كريون وخطيب انتيغونا ، ينتحر حزنا على دفنها حية . «م»

٨٤ ـ باليونانية في النص . «م»

فعلا وحقا جزءا من تمثلاتهم الدينية . انما هيليوس هو الشمس من حيث هي إله .

بيد انه من الضروري التوكيد على ان الاغريق ما كانوا يماهون مباشرة بين الطبيعي بما هو كذلك وبين الالهي . بل كانوا ، على انقيض من ذلك ، بعيدين غاية البعد عن مثل هذه المماهاة ، وهذا يتضح جزئيا من الكيفية التي كانوا يتصورون بها آلهتهم ، وجزئيا من عدد كبير من تصريحاتهم العقلنية ، كتصريح بلوتارك (٨٥) على سبيل المثال حين تطرق في كتابه عن ايزيس واوزيريس الى الحديث عن الطرائق المختلفة في تفسير الاساطير والآلهة .

فايزيس واوزيريس هما جزء من البانثيون (٨٦) المصري ، ويتألف مضمونهما ، بنسبة اكبر بكثير من نسبة الآلهة الاغريقية المناظرة لهما ، من عناصر طبيعية ، وذلك ما داما يعبران فقط عن التوق الى الارتفاع من الطبيعي الى الروحي وعن الصراعات المميزة لهذا التوق . وقد صارا في وقت لاحق في روما موضوع عبادة بالغة الاهمية وقدما العناصر لواحد من الاسرار الرئيسية . ومع ذلك يعتقد بلوتارك انه من فادح الخطأ ان يسعى المرء الى تفسيرهما باعتبارهما الشمس او الارض او الماء . فليس يجوز ان يُدرج في عداد العناصر الطبيعية سوى ما يوجد في الشمس والارض ، الخ ، وجودا مختلا ، شائنا ، مجاوز الحد) اما ما هو خير ونظام فمن صنع ايزيس ، بينما الذكاء واللوغوس (٨٧) من صنع اوزيريس .

---

٨٥ ــ بلوتارك : كاتب اغريقي (حوالي ٥٠ ــ ١٢٥ ب.م) . سافر الى مصر وايطاليا ، له في التاريخ «سير الرجال العظام» وفي الفلسفة «الآثار الاخلاقية» . «م»

٨٦ ــ البانثيون : معبد في روما ومجمع آلهة الامبراطورية الرومانية جميعا . «م»

٨٧ ــ باليونانية في النص : العقل . «م»

اذن ليس الطبيعي هو ما يؤلف الجانب الجوهري من هذين الإلهين ، وانما الروحي ، الكلي ، اللوغوس ، الذكاء ، النظام والقانون .

وبوحي من التصور عينه عن روحية الآلهة رسم الاغريق خطا فاصلا واضحا بين الآلهة الجديدة والعناصر الطبيعية المحددة . وفي حين اعتدنا نحن على الخلط ، على سبيل المثال ، بين هيليوس وسيلينا وبين ابولون وديانا ، يتحاشى هوميروس المماهاة بينهم ويتجنب الكلام بلا تمييز عن هيليوس وابولون او سيلينا وديانا .

ونلفى اخيرا في الآلهة الجديدة بقية من عناصر طبيعية ، تدخل في عداد الفردية الروحية لهذه الآلهة . وقد كنا أوضحنا سبب تداخل الطبيعي والروحي هذا في مثل الفن الكلاسيكي . ولذا يسعنا ان نكتفي هنا بالاستشهاد ببعض الامثلة في تأييد ما نذهب اليه .

في بوسيدون تكمن ، كما في بونتوس واوقيانوس ، قوة البحر الذي يشكل حزام الارض السائل ، لكن سلطانه ونشاطه يمتدان الى ابعد من ذلك بكثير . فقد شاد ايليون (٨٨) وكان شفيع اثينا . وتؤدى له شعائر العبادة ، بوجه عام ، بوصفه مؤسس مدن، وبوصفه البحر ، وذلك لدوره في الملاحة وتشجيعه للتجارة والتقارب بين البشر . كذلك فان ابولون ، الاله الجديد ، هو نور المعرفة ، ومصدر الوحي ؛ مع احتفاظه في الوقت نفسه بقسمات هيليوس ، نور الشمس الطبيعي . لقد طرحت على بساط النقاش (فوس (٨٩) وكرويزر مثلا) مسألة معرفة ما اذا كان من الواجب

---

٨٨ ـ ايليون : من اسماء طروادة ، ومنها جاء اسم «الالياذة» . «م»

٨٩ ـ يوهان هنريخ فوس : شاعر الماني ، له ملحمة بورجوازية باسم لويزا (١٧٥١ ـ ١٨٢٦) . «م» .

تأويل ابولون على انه تشخيص مرموزي للشمس ، لكن من الممكن التوكيد بكل ثقة بأن ابولون هو وليس هو الشمس ، لانه لا يُختزل الى هذا المضمون الطبيعي وحده ، بل يتضمن ايضا مدلولا روحيا اسمى . وهذا الارتباط الماهوي بين المعرفة والنور ، هذا التقارب بين نور الطبيعة ونور الروح هو بحد ذاته واقعة جديرة بالتأمل . فالنور ، من حيث هو عنصر طبيعي ، هو ما نعرفه بتظاهراته ؛ فمن دون ان نراه هو ذاته ، يجعلنا نرى الاشياء التي يضيئها . وبفضل النور ، يغدو كل شيء مغايرا من الناحية النظرية . وكذلك الحال بالنسبة الى الروح ، نور الوعي والمعرفة والعلم . وعلاوة على الفارق الذي يفصل الدائرتين اللتين فيهما يظهر هذان النوران مفاعيلهما ، فانهما يتمايزان ايضا بكون الروح يتظاهر بذاته ، وبكونه يبقى على الدوام مماثلا لذاته بالرغم من كل ما يهبنا اياه ومن كل ما يصنعه، بينما يجعلنا نور الطبيعة ندرك لا ذاته ، بل ما ليس ذاته ، اي ما هو خارجي عنه ؛ والنور الاخير هذا ، بعد ان يخرج من ذاته ، نظير الروح ، لا يؤوب مثله الى ذاته ، ولا يكتسب على هذا النحو تلك الوحدة التي تتمثل في ان يبقى هو ذاته على الرغم من تواجده في ما ليس هو ذاته . وبانتظر الى العرى الوثيقة التي تربط بين النور والمعرفة ، نلفى في ابولون ، ذلك الاله الروحي ، قسمات تذكرنا بنور الشمس. هكذا يعزو هوميروس الطاعون الذي فشا في معسكر الاغريق الى ابولون ، اي الى تأثير الحرارة الصيفية المنبثقة عن الشمس . كذلك لا بد لنا ، بكل تأكيد ، من التأويل الرمزي للتشابه بين سهامه المميتة وبين اشعة الشمس . ففي التمثل الخارجي ، لا بد من اعتماد علائم محددة ، واضحة ، لتقرير المدلول الذي ينبغي ان يعزى الى الاله .

وبرجوعنا ، على الاخص ، الى المصدر الذي انبثقت منه الآلهة الجديدة ، على نحو ما فعل بكثير من التوفيق كرويزر ،

يكون في مكنتنا ان نكتشف العنصر الطبيعي المستمر وجوده في آلهة المثال الكلاسيكي . على هذا النحو نجد في جوبيتر قسَمات مقتبسة من الشمس ، كما ان مهام هرقل الاثنتي عشرة ، ومنها على سبيل المثال غزوته التي قطف اثناءها تفاح الهسبيريديات(٩٠)، ذات صلة بالشمس وبالشهور الاثني عشر . اما التعيين الرئيسي لديانا فهو ذاك الذي يجعل منها الام الكونية للطبيعة ؛ وتلكم هي ، على سبيل المثال ، حال ديانا إفسس (٩١) التي تتارجح بين القديم والجديد والتي تؤلف طبيعتها ، بما لها من قدرة على الانجاب والتغذية ، المضمون الرئيسي الذي يتظاهر ايضا في مظهرها الخارجي ، في ثدييها على سبيل المثال ، الخ . اما لدى ارتميس الاغريقية ، الصيادة التي تقتل الحيوانات ، فان هذا الجانب الطبيعي يتلاشى ، يتراجع الى المؤخرة ، بينما يحتل مكانة الصدارة الجمال البشري المحض لهيئتها واستقلالها العذريين ، وان كانت القوس والسهام تذكرنا بسيلينا . كذلك ، كلما رجعنا باصول افروديت (٩٢) الى آسيا وجدناها متصوَّرة كعنصر طبيعي ؛ لكنها ما ان انتقلت الى اليونان بصورة نهائية ، حتى تلبست مظهر فردية روحية ، كلها سحر وفتنة ، كتشخيص حقيقي للحب ، لكنها تظل متشحة هي الاخرى بقسمات تعيد الى الاذهان اصولها القديمة . والانتاجية الطبيعية هي كذلك نقطة

---

٩٠ ـ الهسبريديات : في الميتولوجيا الاغريقية حوريات كانت لهن حديقة تثمر اشجارها تفاحا ذهبيا ، من يطعم منه يكتب له الخلود . «م»

٩١ ـ افسس : مدينة قديمة في ايونيا في آسيا الصغرى على ساحل بحر ايجه ، كان فيها هيكل لارتميس يعد من روائع العالم السبع . «م»

٩٢ ـ افروديت : إلهة الجمال والحب عند الاغريق ، وتقابلها فينوس عند الرومان وعشتروت عند الفينيقيين . «م»

انطلاق كيربسيا ، لكن هذه الانتاجية لا تلبث ان تتحول لاحقا الى مضمون روحي ، فتغدو بفضله إلهة الزراعة والملكية ، الخ . والاساس الطبيعي لربات الشعر هو خرير الينابيع ، كما ينبغي ان نرى في زفس نفسه القوة الكونية للطبيعة ، وقد كان يعبد بوصفه إله الرعد ، وان بدا الرعد حتى عند هوميروس نذير استياء او استهجان فاكتسب بهذه الصفة مدلولا روحيا وانسانيا. كذلك تحافظ جونون في التصور السائد عنها على صلة قرباها بالقبة السماوية وبالاجواء التي فيها يحيا الآلهة . فنحن نعلم مثلا ان زفس وضع هرقل على ثديي جونون ، ومن اللبن الذي تدفق منهما وسال حولهما تكوّن دربم المجرة (٩٣) .

ونظير العناصر الطبيعية أصاب العناصر المستقاة من العالم الحيواني انحطاط ، ولكنها لم تستبعد استبعادا نهائيا من دائرة الآلهة الجديدة . وقد سبق لنا الكلام أعلاه عن هذا الانحطاط . ويبقى علينا هنا ان نلح على الدور الايجابي الذي يلعبه العالم الحيواني في التصور الجديد للآلهة . ولكن بما ان الآلهة الكلاسيكية قد جرّدت من نمط تمثيلها الرمزي وتلقت كمضمون الروح الواعي لذاته ، فان مدلول الحيوانات الرمزي قد اضاع قدرا من اهميته ، وذلك بقدر ما اقر للهيئة الحيوانية بالحق بأن تشكل ، مع الهيئة البشرية ، تركيبات لا تخلو من غرابة في كثير من الاحيان . فالقسمات الحيوانية ما عادت تظهر الا بصفة علامات فارقة ، وتأتي لتنضاف اضافة الى الهيئة البشرية للآلهة. هكذا نرى النسر يمثل الى جانب جوبيتر ، والطاووس الى جانب جونون ، بينما يرافق الحمام فيتوس ويصبح الكلب انوبيس (٩٤)

---

٩٣ ـ يسمى درب المجرّة في اللاتينية درب اللبن . «م»

٩٤ ـ انوبيس : إله الموتى في مصر الفرعونية ، وكان يمثل بجسد انسان وراس ابن آوى . «م»

حارس عالم ما تحت الارض ، وهكذا دواليك . اذن فان ظلت مثل الآلهة الروحية تحتفظ هي الاخرى بطابع رمزي ، فان هذا الطابع بالمقابل ما عاد يتبدى في مدلوله البدني ، كما ان المدلول الطبيعي، الذي كان يشكل بما هو كذلك المضمون الاساسي سابقا ، ما عاد يمثل الان سوى رسابة وخارجية خصوصية ؛ ولئن بدت هذه الرسابة وهذه الخارجية على قدر من الغرابة فانما ذلك بسبب طابعهما اللامتوقـــع ، بعد ان انبتت كل صلة لهما بالمدلـــول الاصلي . وبما ان الروحي والانساني هما اللذان يشكلان ، علاوة على ذلك ، المضمون الحميم لهذه الآلهة ، فان خارجيتها تصبح ، بدورها ، تعبيرا عن عوارض الطبيعة البشريـــة ونقاط ضعفها . وبهذه المناسبة يجدر بنا ان نذكر مرة اخرى بمغامرات جوبيتـر الغرامية التي لا تقع تحت عد . فقد كانت هذه المغامرات ترتبط ، بحسب مدلولها الرمزي الاصلي ، كما كنا راينا ، بواقعة التناسل الكونية وبالتظاهرات الحيوية للطبيعة . ولكن حين بدت غراميات جوبيتر كأفعال خيانة تجاه الزوجة ، وهذا بقدر ما يمكن اعتبار زواجه من هيرا علاقة جوهرية ، فقدت طابعها كمغامرات عارضة، وبالتالي معناها الرمزي ، لتغدو موضوعا لقصص داعرة مختلقة اختلاقا .

هذا الانحطاط الطارىء على القوى الطبيعية المحضة وعلـــى العناصر المقتبسة من العالم الحيواني ، وكذلك على العموميـــة المجردة للشروط الروحية ـ وهو انحطاط اعقبته استعادة لجميع هذه العناصر ودمج لها في اعلى أشكال استقلال الفردية الروحية، اللامنفصلة عن الطبيعة ، المؤثرة فيها والمتاثرة بهـــا ، نقول : هذا الانحطاط يشكل الطور الاخير الذي سبق ظهور الفن الكلاسيكي والمرحلة الممهدة له ، لان المثال لم يصبح ما هو كائن عليه بحسب مفهومه ، بدون اي تدخل خارجي ، الا بسلوكه ذلك الطريق . وواقع الآلهة الروحية هذا ، الموائم لمفهومه ، يقودنا نحو مثـــل

الفن الكلاسيكي التي تمثل ، في مواجهة الماضي المقهور ، ما ليس قابلا للفناء ، لان الشيخوخة انما تنجم ، بصورة عامة ، عن عدم التطابق بين المفهوم وبين واقعه .

الفصل الثاني

مثال شكل الفن الكلاسيكي

رأينا آنفا ، في معرض تأملاتنا العامة بصدد الجمال الفني ، ما كنه طبيعة المثال . وينصب اهتمامنا هنا ، بوجه خاص ، على المثال **الكلاسيكي** الذي كنا استنبطنا مفهومه من مفهوم شكل الفن الكلاسيكي . وهذا المثال ، الذي سنوليه اهتمامنا الان ، يرتد الى واقع ان الفن الكلاسيكي يحقق ما هو موائم لمفهومه الاكثر عمقا . فهو يعطي نفسه مضمونا روحيا ، بدمجه في مضماره الطبيعة وقواها ، اي انه لا يكتفي بالتعبير فقط عن الداخلية وعن القدرة على الهيمنة على الطبيعة ، بل يتخذ ايضا كشكل له الهيئة والافعال الانسانية التي تشف ، من دون ان تتطلب منا اي مجهود ، عن المضمون الروحي الذي يمثل ، بالقياس الى الهيئة

الحسية ، لا خارجية ايمائية ورمزية ، بل العنصر الاساسي في مجموع لا يقبل عنه انفصالا وبه يتحقق الوجود الحقيقي للروح .

وستكون التقسيمات الرئيسية في هذا الفصل كالآتي :

سننظر اولا في الطبيعة العامة للمثل الكلاسيكي ، الذي ينتمي مضمونه وشكله الى العالم الانساني ، والذي يسعى الى تحقيق اكمل تطابق ممكن بينهما كليهما .

ثانيا ، بما ان الانساني يمثل هنا في شكل جسماني وكتظاهر خارجي ، فانه يغدو هيئة خارجية محددة لا يمكن ان يتطابق وإياها سوى مضمون محدد واحد . واذ يتجلى المثال هنا في مظهر **الخصوصي** ، فانه يولد مجموعة من آلهة خصوصية ومن قوى خصوصية تهيمن على الحياة الانسانية .

ثالثا ، لا يبقى الخصوصي في حالة تعين مجرد واحد يتيم ، شارطا ، بطابعه الجوهري ، المضمون برمته ؛ ومشكلا المبدأ الاوحد التمثيل الذي سيكون في هذه الحال احادي الجانب بالحتم والضرورة ، بل يكون في الوقت نفسه كلية في ذاتها ، كلية يتولى هو تأمين وحدتها وتوافقها الفرديين . ولو لم يكن كذلك هو واقع الحال ، لصار الخصوصي شيئا خاويا وباردا ، لا حياة تدب في اوصاله ، وهذا مع ان المثال لا يمكن تصوره الا حيا بصفة جوهرية .

تحت هذه المظاهر الثلاثة ، العمومية والخصوصية والفردية، سندرس فيما يلي مثال الفن الكلاسيكي .

- ١ -

حول مثال الفن الكلاسيكي بوجه عام

محصنا اعلاه مسالة اصل الآلهة الاغريقية التي تحتل نقطة المركز في التمثيل المثالي ، ورأينا ان هذه الآلهة تندرج في عداد المأثور المحوّل بالفن . والحال ان هذا التحويل ما امكن له ان يتم الا بفضل انحطاط يطرأ على القوى العامة للطبيعة وتشخيصاتها من جهة ، وعلى العناصر المقتبسة من العالم الحيواني والمدلولات والاشكال الرمزية من الجهة الاخرى. فالروحي هو الذي سيشكل من الان فصاعدا المضمون الحقيقي الوحيد ، والتظاهرات الانسانية هي التي ستقدم عناصر الشكل المطابق حقا .

ا ـ المثال من حيث هو انتاج الخلق الفني الحر

بما ان المثال الكلاسيكي ما امكن له ان يتكون الا بفضل ذلك التحويل للقديم ، فسيكون لزاما علينا بادىء ذي بدء ان نبين انه من نتاج الروح ، وانه راى النور في الداخلية العميقة والشخصية للشعراء والفنانين الذين ظهّروه بحرية متبصرة ، وعن معرفة تامة بالهدف والوسائل . وقد يبدو هذا التوكيد متناقضا مع حقيقة ان الميتولوجيا الاغريقية تستند الى موروثات قديمة وتحتوي على عناصر من اصل اجنبي ، شرقي.. فهيرودوتس ، على سبيل المثال ، اذ ينوه ، في المقطع الذي سبق لنا الاستشهاد به ، بأن

هوميروس وهزيودس هما اللذان منحا الاغريق آلهتهم ، يقيم في مقاطع اخرى مقارنة ومقاربة وثيقة للغاية بين الآلهة الاغريقية ، من جهة ، وبين الآلهة المصرية ، الخ ، من جهة اخرى . ويذكر بصريح العبارة (الكتاب الاول ، القسم الثاني ، الفصل التاسع والاربعون) ان ميلامبوس (١) هو الذي حمل الى الهيلينيين اسم ديونيسوس (٢) وهو الذي جلب الفالوس (٣) وكل العيد القرباني ؛ لكنه يضيف متحفظا ان ميلامبوس تعلم عبادة ديونيسوس من قدموس (٤) الصوري ومن الفينيقيين الذين قدموا الى بيوسيا (٥) مع قدموس . وقد اثارت هذه التوكيدات المتناقضة اهتماما كبيرا في الآونة الاخيرة ، وعلى الاخص بفضل جهود كرويزر الهادفة الى ان تكتشف لدى هوميروس ، على سبيل المثال ، الاسرار القديمة ، وكذلك سائر العناصر الاجنبية التي تسربت الى اليونان :

---

١ ـ ميلامبوس : الخلاسي . «م»

٢ ـ ديونيسوس : إله الكرمة والخمر عند الاغريق ، ابن زفس وسيميلا ، وهو عند الرومان باخوس ، واصله فينيقي (ادونيس) . «م»

٣ ـ الفالوس : عضو الذكورة . «م»

٤ ـ قدموس : بطل فينيقي ، المؤسس الخرافي لمدينة طيبة (ثيبة) . نزولا عند نصيحة عراف دلفي ، سار في البر بقرة شاردة الى ان توقفت منهكة عند الموضع الذي ستشاد فيه طيبة . وهناك قتل تنينا وزرع اسنانه ، بناء على امر من اثينا . فولد منها رجال مسلحون اقتتلوا ، فما بقي منهم سوى خمسة ساعدوه على بناء طيبة . «م»

٥ ـ بيوسيا : مقاطعة في اليونان القديمة ، كانت طيبة عاصمتها ، وحاربت اثينا واسبارطة . «م»

الآسيويين ، البلاسجيين (٦) ، الدودونيين (٧) ، التراقيين ، الصاموتراقيين (٨) ، الفريجيين ، الهندوسيين ، البوذيين ، الفينيقيين ، المصريين ، الاورفيين (٩) . وهذا بالاضافة الى العناصر ذات الاصل المحلي أو القومي الصرف التي لا تقع تحت حصر . ولعل ما ينفي ، للوهلة الاولى ، امكانية مثل هذه الاقتباسات الكثيرة والبالغة التنوع هو توكيد هيرودوتس بان الآلهة تلقت اسماءها وشكلها من هوميروس وهزيودس . بيد ان المأثور وإبداع الشعراء يعرفان كيف يجدان طريقهما الى التصالح والتوافق . فالمأثور يشكل نقطة الانطلاق ؛ فهو ينقل العديد من العناصر التي ستدخل في تكوين الآلهة ، لكن ليس مضمونها الحقيقي وشكلها النهائي . انما يقبس الشعراء المعنيون هذا المضمون من معين روحهم ، وبعمل تحويلي حر يجدون ايضا الشكل المطابق لهذا المضمون؛ وبفضل هذا العمل المزدوج يصبحون الخالقين الحقيقيين للميتولوجيا التي تحظى باعجابنا في الفن الاغريقي . بيد اننا نخطىء فيما لو راينا في الآلهة الهوميرية ابتكارا ذاتيا صرفا ، فعلا محضا من افعال الخيال : فجذور هذه الآلهة تكمن في روح الشعب الاغريقي ومعتقداته وترتكز الى اساس ديني قومي . فهذه الآلهة عبارة عن قوى وطاقات مطلقة ، وتمثل

---

٦ ــ البلاسجيون : شعب احتل ، حسب اقوال القدماء ، اليونان والارخبيل وساحل آسيا الصغرى وايطاليا . ويقال انه طرد الهيلينيين او استعبدهم . «م»

٧ ــ الدودونيون : سكان مدينة دودونا في جنوب غربي مقدونيا . «م»

٨ ــ نسبة الى ساموتراقيا ، وهي جزيرة يونانية في بحر ايجه ، قرب ساحل تراقية . «م»

٩ ــ الاورفيون : نسبة الى اورفيوس ، وهو شاعر اسطوري ، نزل الى مملكة الاموات بحثا عن زوجته ، وله اتباع من الصوفية . «م»

اسمى ما كانت تنطوي عليه افكار الاغريق ؛ تمثل ماهية الجمال الذي تلقاه الشاعر مباشرة من ربات الشعر .

بنتيجة هذا الابداع الحر يقوم فارق عظيم بين الفنان الاغريقي والفنان الشرقي . فعند الشعراء والحكماء الهندوسيين ايضا كانت نقطة الانطلاق هي المأثور ، وكذلك العناصر الطبيعية والسماء والحيوانات والانهار ، الخ ، او كانت تجريد البرهمان المحض الذي لا مضمون له ولا شكل . لكن الهامهم قادهم الى تدمير داخليتهم الذاتية التي وقعت عليها مهمة صياغة تلك العناصر الآتية من الخارج ، والتي لا تملك ، بسبب الطابع الجامح للخيال المفتقد الى توجيه حازم ومطلق ، ان تكون حرة حقا في انتاجها ، والتي تنهك قواها في جهود عقيمة وغير منظمة تصبها على المادة المقاومة . وفنان كهذا يشبه بانيا تعوزه ارض موائمة وممهدة ؛ فهو يصطدم بعقبات تتمثل في انقاض الجدران القديمة المتداعية وفي مرتفعات وصخور ناتئة ؛ ولما كان ، ناهيك عن ذلك ، لا يملك اي فكرة محددة عن نوع البناء الذي يريد تشييده ، فأقصى ما يستطيع تحقيقه بناء حوشي ، عديم التساوق ، غريب ، وبعبارة اخرى نتاج ما هو بنتاج مخيلة حرة يتولى الروح توجيهها . ومن جهة اخرى ، يطلعنا الشعراء العبرانيون على ما تلقوه من الرب من وحي ، فيضعوننا على هذا النحو ، في قبالة إلهام لاواع ، معزول ، منفصل عن فردية الفنان وروحه الخلاقة ؛ ولهذا النتاج ، كما في الجليل بوجه عام ، طابع مجرد ، ازلي ؛ وهو لا يمثل للحدس والوعي الا من خلال علاقته بما هو خارجي عنه .

اما في الفن الكلاسيكي ، على العكس ، فان الشعراء والفنانين هم بدورهم انبياء ومعلمون يعلمون الناس **المطلق والإلهي** ويكشفون عنهما لهم ، لكنهم يختلفون عن شعراء الشرق وفنانيه من النواحي الاساسية التالية :

اولا ، لايتالف مضمون آلهتهم من عناصر مقتبسة من الطبيعة

الخارجية وغريبة عن الروح الانساني ، كما لا يتكون من تجريد اله اوحد لا يشتمل الا على مجهود خلاق سطحي وإلا على داخلية لا شكل لها ، بل انه ـ مضمون الآلهة ذاك ـ ماخـــوذ من معين الروح والحياة الانسانية ، ومـــتخلَص ، ان جاز التعبير ، مــن الصدر الانساني ، فهو بالتالي مضمون غير قابل للانفصال عـــن الانسان ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ منه ، بحيث ان ما ينتجـــه الانسان يمثل اجمل تعبير عما هو كائن عليه .

ثانيا ، ان الفنانين هم ايضا شعراء يصوغون هذه المادة وهذا المضمون ، ليمطوهما شكلا مستقلا ، ناجزا في ذاته ، لا يرتكز الى غير ذاته . ومن هذه الزاوية ، دلل الفنانون الاغريق على انهـــم شعراء خلاقون حقا . فقد وضعوا في البوتقة جميـــع العناصر الاجنبية ، ولكن بدلا من ان يستخلصوا منها مزيجا خليطا ، كما في قِدر الساحرة ، قضوا على كل ما هو عكر ، طبيعي ، مشوب، غريب ، مجاوز الحد في تلك العناصر ، واحرقوا بالنار المتقدة في اعماق الروح جميع تلك المواد معا ، فاستنبطوا على هذا النحو الشكل المطهر المصفى ، وما استبقوا الا آثارا مبهمة من المـــادة التي منها انبثق هذا الشكل . وقد كانت مهمتهم ، من هـــــذه الزاوية ، اقصاء كل ما هو عادم الشكل ، مسيخ ، رمزي وقبيح في المواد التي اورثهم اياها المأثور ، من جهة اولى ، وإبـــراز الروحي بحصر المعنى وتبوئه مكانة الصدارة من الجهة الثانية ، علما بأنه ما عاد مطلوبا منهم سوى تفريد هذا الروحي والبحث له عن التعبير الخارجي المطابق او ابتكاره . وهنـــا يواجهنا ، لاول مرة ، الشكل الانساني الذي لا يعود مجرد تشخيص لاعمال الحياة الانسانية واحداثها التي تفرض نفسها ، كما رأينا ، بوصفهـــا الواقع الوحيد المطابق . لكن لئن وجد الفنان هذا المضمـــون جاهزا في الواقع المحيط ، فان مهمته ايضا ان يجرده من جميع عناصره العارضة والهامشية ، ليجعل منه مضمونا انسانيا روحيا حقا ، مضمونا يغدو ، بموجب الجوهري الذي فيه ، تمثيل القوى

الازلية للآلهة . في هذا تحديدا يكمن عمل الخلق الروحي ، الحر، غير المشوب بالعسف والاعتباطية ، الذي هو عمل الفنان .

ثالثا ، بالنظر الى ان الآلهة غير موجودة هنا من اجل ذاتها ، بل هي تمارس ايضا نشاطها في قلب الواقع العيني ووسط الاحداث الانسانية، فان من مهمة الشاعر ايضا ان يتعرف حضور الآلهة ونشاطها في علاقاتها بالاشياء الانسانية، وان يؤول الاحداث الطبيعية والاعمال والمصائر الانسانية التي تتدخل فيها ، على ما تشير الدلائل ، القوى الإلهية ، وان يتولى على هذا النحو شطرا من مهمة الكاهن ، من مهمة العراف . ونحن اذ ننطلق من منظور التفكير النثري المميز للعصور الحديثة ، نقوم بتاويل الظاهرات الطبيعية على ضوء القوانين والقوى العامة ، وبتاويل الاعمال الانسانية تبعا للنيات الباطنة والاهداف الواعية ؛ لكن الشعراء الاغريق بحثوا في كل مكان عن الالهي ، وعندما اعطوا النشاطات الانسانية شكل أعمال إلهية خلقوا ، بهذا التاويل ، الاتجاهات المختلفة التي تفعل فيها قدرة الآلهة فعلها . ومن عدد معين من هذه التاويلات ينبع عدد معين من الاعمال التي يتظاهر فيها هذا الاله او ذاك ، على ما هو كائن عليه . ولو تصفحنا الاشعار الهوميرية لما وجدنا فيها اي حدث بارز لا يكون ناشئا عن ارادة الآلهة او مساعدتها الفعلية . وتمثل هذه التاويلات رؤية الشاعر، تصوره ، معتقده بالذات ، سواء افصح عنها باسمه الخاص ام وضعها على لسان اشخاصه من عرافين او أبطال . فمن الابيات الاولى في **الالياذة** (النشيد الاول ، الابيات ٩ ــ ١٢) ، يؤول الشاعر الطاعون الذي فشا في معسكر الاغريق على انه نتيجة لغضب ابولون على اغاممنون الذي ما كان يريد ان يعطي ابنته لكريزيس (١٠) ، وفي موضع لاحق (النشيد الاول ، الابيات ٩٤ ــ

---

١٠ ــ كريزيس : كاهن طروادي في معبد ابولون . «م»

١٠٠) يعلن للاغريق التفسير نفسه على لسان كالشاس (١١) .
هاكم اخيرا ، بحسب ما جاء في آخر اناشيد **الاوذيسة** (النشيد الرابع والعشرون ، الابيات ٤١ ـ ٦٣) كيف تمي آخيل (بعد ان رافق هرمس اشباح الامراء الموتى نحو حقل البروق (١٢) حيث التقوا باخيل وسائر الابطال الذين حاربوا امام طروادة والذين سينضم اليهم عما قريب اغاممنون نفسه) : «قاتل الاغريق طوال النهار ، وعندما فصل زفس بين المتحاربين حملوا الى السفن الجثمان النبيل ، وغسلوه والدموع تنهمر من عيون اكثرهم ، ودهنوه بالشحم . وعلى حين فجاة انشق البحر عن صوت إلهي ، وكاد الاخينيون (١٣) المذعورون يلقون بأنفسهم الى بطن السفن لو لم يمسكهم نسطور (١٤) ، وهو شيخ طاعن في السن واسع العلم ثبت فيما انف سداد نصائحه» . وشرح لهم الحادث بقوله : «انها الام التي تخرج من البحر مع الآلهات البحريات الخالدات لاستقبال ابنها المتوفي» . وبدد التفسير خوف الاخينيين الذين كانوا على قدر مرموق من الذكاء ، اذ باتوا يعلمون الان ما حقيقة الامر : فالانساني ، الام ، الام الحزينة على ابنها استبقت قدومهم ؛ فهم لا يرون ولا يسمعون الا ما هم عليه كائنون؛ وآخيل ابنها ، وهي في بحر من الحزن غارقة ؛ وعلى هذا النحو

---

١١ ـ كالشاس : عراف اغريقي رافق اغاممنون في حصار طروادة ، وامر بتضحية ابنته افيجينيا ، ونصح ببناء حصان طروادة . «م»

١٢ ـ البروق : نبات ذو زهر ابيض يرمز الى الموت عند الاغريق . «م»

١٣ ـ الاخينيون : اقدم ارومة اغريقية ، وقد اسسوا حضارة باهرة في مطلع الالف الثاني قبل الميلاد ، واسقطوا طروادة بعد حصار دام عشر سنوات. «م»

١٤ ـ نسطور : ملك بيلوس الخرافي ، والاكبر سنا بين الامراء الذين حاصروا طروادة . «م»

يلتفت اغاممنون نحو آخيل ويتابع سرد القصة واصفا الالم الذي نزل بساحة الجميع : «حولك تقف بنات شيخ البحر يزفرن بالآهات ويعولن ، وقد تدثرن بأردية مبللة بالرحيق ؛ ويتعالى كذلك عويل ربات الشعر ؛ وقد اجتمعن تسعتهن ، متناوبات على الانشاد ، وكان انشادهن في غاية من الجمال والشجى ، فما استطاع احد من الاخينيين ان يمسك دموعه» .

لكن **الاوذيسة** تتضمن ظهوراً إلهيا آخر استأثر على الدوام باهتمامي وفضولي . فأوليس يتعرض ، اثناء هيمانه بين مشارق الارض ومغاربها (**الاوذيسة** ، النشيد السابع ، الابيات ١٥٩ ـ ٢٠٠) ، للاهانة من قبل الفياسيين (١٥) ، لانه امتنع ، في العاب اوريالوس الحربية ، عن المشاركة في رمي القرص ؛ فيرد على هذه الاهانة بنظرات عابسة وكلمات قاسية ؛ ثم ينهض ويمسك بالقرص ـ اكبر الاقراص واثقلها جميعا ـ ويقذف به بعيدا الى ما وراء الهدف . ويعلّم احد الفياسيين الموضع ويقول له : حتى الاعمى يمكنه ان يرى الحجر ؛ انظره هناك متميزا عن الاحجار الاخرى ومتقدما عليها ؛ وليس لك في هذه المباراة ان تخشى شيئا ؛ فلن يكون في مستطاع أي فياسي ان يصل الى الهدف ذاته ، وكم بالاحرى ان يتجاوزه . بهذه الكلمات نطق ، لكن اوليس (١٦) الالهي ، الذي تألم ما تألم ، اغتبط بعثوره في

---

١٥ ـ الفياسيون : شعب خرافي ورد ذكره في **الاوذيسة** . وكانت نوسيكا، التي استقبلت اوليس التائه ، ابنة ملكهم . «م»

١٦ ـ اوليس : باليونانية اوذيسوس : ملك الغريقي خرافي ، من ابطال حرب طروادة التي تميز فيها بحلمه وحيلته . وهو الذي اقترح حيلة الحصان الخشبي . وعودته الى موطنه هي موضوع **الاوذيسة** : لقد شاء له سوء طالعه ان يتيه من شاطىء الى شاطىء ، فما وصل الى غايته الا بعد عشر سنوات ، حيث وجد كثرة من الطامحين في خلافته ، فقتلهم . «م»

تلك المباراة على صديق يريد له الخير . ويؤول هوميروس تلـــك الكلمات الودية والمشجعة التي صدرت من فاه رجل فياسي بانها الوسيلة التي اختارتها اثينا لتتجلى لاوليسس .

ب ـ الآلهة المثال الكلاسيكي الجديدة

بوسع المرء ان يتساءل ايضا : ما هي **منتجات** هذا النشاط في الفن الكلاسيكي ، ما هي طبيعة الآلهة الجديدة للفن الاغريقي؟

ان خير ما يمكن ان ينبئنا بالطبيعة الاكثر عمومية لهـــذه الآلهة ، والاكثر كمالا في الوقت نفسه ، هي فرديتها المركزة ، وذلك بقدر ما ان هذه الفردية ، المتحررة من تعدد التفاصيـــل الثانوية والاعمال والاحداث المنعزلة ، متصوَّرة على انها واحدة في ذاتها ومرتبطة بجميع قسماتها ومعالمها بمركز واحد .

ان ما يسترعي انتباهنا في هذه الآلهة هو ، اولا ، الفردية الروحية **الجوهرية** ، المتجردة من ظاهر الخصوصيات المتعـــددة الاشكال للحياة اليومية البائسة ، ومن الجيشان الذي هو سمة مميزة لملاحقة اهداف متناهية لا تقع تحت عد ، والمرتكزة بكـل طمانينة وثقة الى اساس واضح وازلي ، هو ذاك الذي توفره لها شموليتها وكونيتها . فبفضل ذلك لا غير تتبدى لنا الآلهة قـوى غير قابلة للفناء ، يتظاهر عملها ، لا في اشياء خاصة او بالترابط مع ما هو خارجي عنه ، بل من خلال الاستقلال التام عن العالم الخارجي ، وعلى نحو ينم عن ثباته واكتفائه بذاته .

بيد ان هذه الآلهة ليست ، من الجهة الثانية ، محـــض تجريدات ، محض عموميات روحية ، او ما يسمى بالمثل الكلية ، لكنها توجد بقوة ذاتها بصفتها **افرادا** ، وهي محبوة بالتالـــي

بالوضوح والدقة **والتميز** ، اذ لا فردية بلا تميز . وبالفعل ، وكما بيّنا اعلاه ، توجد ، حتى في اساس كل إله من **الآلهة** الروحية ، قوة طبيعية محددة ، ينصهر الاله وإياها ليؤلفا جوهرا اخلاقيا محددا يعين لكل اله دائرة نشاط واضحة الحدود لتكون مضماره الموقوف عليه . اما التظاهرات الكثيرة التعداد لهذا النشاط فتشكل ـ اذا ما رُدّت الى وحدتها البسيطة ـ الشخصية المميزة لكل إله .

لكن تحديد حدود دائرة هذا النشاط لا يجوز الغلو فيها ، في المثال الحق ، الى درجة احادية الجانب المتناهية للشخصية المميزة : فالتماس مع الكلي لا يجوز بحال من الاحوال ان ينقطع ، كما لا يجوز بحال من الاحوال ان تغدو العودة الى الكلي مستحيلة. هكذا يتبدى كل إله ، وهو تلك الفردية **الالهية** ، وبالتالي **الكلية** ، ومع انه محبو بشخصية مميزة محددة ، يتبدى في الوقت نفسه على انه **كل في الكل** ، ويحتل نقطة الانتصاف بين الكلية المحضة المطلقة وبين الخصوصية المجردة . وهذا ما يضفي على المثال الكلاسيكي الحقيقي الطمأنينة اللامتناهية والسكون اللامتناهي ، والغبطة البريئة من كل هم ، والحرية التي لا يعيقها عائق .

ان شخصية الاله ، الواضحة والمحددة في ذاتها ، ليست ، بوصفها وجها من وجوه جمال الفن الكلاسيكي ، روحية فحسب: بل هي تتبدى ايضا للعين والروح في شكل خارجي ، مرئي جسمانيا .

هذا الجمال ، الذي ليس مضمونه الاوحد العناصر المقتبسة من الطبيعة ومن العالم الحيواني ، في تشخيصهما الروحي ، بل كذلك الروحي ذاته ، الروحي بما هو كذلك ، في كينونته ـ في ـ الهنا المطابقة ، اقول : هذا الجمال لا يجوز ان يكون **رمزيا** الا بصفة ثانوية ، ومن خلال صلته بالطبيعي ليس الا . والتعبير الحقيقي عنه هو ذاك المتمثل بالشكل الخارجي المطابق للروح ،

وللروح وحده، على اعتبار ان المضمون الداخلي يحقق ذاته بذاته ان جاز القول ويشف عن ذاته بتمامه من خلال ذلك الشكل .

من جهة اخرى يجب ان يبتعد الجمال الكلاسيكي ، في تعابيره ، عن الجليل . وبالفعل ، ان الاحساس بالجليل يتأتى عن العمومية المجردة التي تتصرف ، وهي المتجردة من كل تحدد ، بطريقة محض سلبية حيال كل ما هو خصوصي ، وبالتالي حيال كل تجسد . وبالمقابل يعين الجمال الكلاسيكي موقع الفردية الروحية في وسطها الطبيعي ويظهّر الداخلية بواسطة عناصر مقتبسة من العالم الخارجي .

لهذه الاسباب ينبغي ان ينعتق الشكل الخارجي ، مثله مثل المضمون الروحي الذي يتحقق بواسطته ، من جميع الطوارىء والأعراض الملازمة للتعين الخارجي ، ومن كل تبعية للطبيعة ، ومن كل مرَضية وكل تناهٍ وكل حينية ، ومن كل اهتمام بما هو حسي صرف ، ليسمو بتحدده ، الذي يختلط مع تحدد الطابع الروحي للاله، نحو توافق حر مع الاشكال العامة للهيئة الانسانية. ومثل هذه الخارجية المطهّرة ، التي زال منها كل ضعف وكل نسبية وكل اثر من خصوصية مجردة ، هي وحدها التي توائم الداخلية الروحية التي يفترض فيها ان تغوص فيها وتتجسد .

لكن بما ان الآلهة ، المحبوة بطابع مميز محدد ، تندرج ايضا في عداد الكلي ، فمن الضروري ان يكون تظاهرها الخارجي هو ذاك الذي يمثل الروح المرتكز الى ذاته ، والمتمتع في الوقت نفسه بأمان وطمأنينة كاملة في الشكل الذي يتلبسه .

لهذا نرى فردية الآلهة العينية تتصف ، في المثال الكلاسيكي بحصر المعنى ، بذلك النبل وذلك السمو الروحي اللذين يعبران عن تنائي جميع تحديدات الوجود المتناهي ونواقصه ، على الرغم من تقمص هذه الفردية شكلا جسمانيا وحسيا . صحيح ان الكينونة – في – ذاتها الخالصة والتحرر المجرد من كل تحدد

كفيلان بان يفضيا الى الجليل ، لكن بما ان المثال الكلاسيكي لا يوجد إلا لذاته ولا يمثل سوى نمط كينونة الروح ، فان الجليل الذي ينطوي عليه هذا المثال ينصهر مع الجمال ويتحول مباشرة الى جمال . وهذا ما يسبغ بالضرورة على هيئة الآلهة طابعا من العظمة ، طابع الجمال الكلاسيكي الجليل . ان هالة من الوقار الازلي ومن الصفو الذي لا يرنقه مرنق تكلل جبين الآلهة وتشع على كامل مظهرها .

وبفضل هذا الجمال تبدو الآلهة وكانها تهيمن على جسمانيتها، وهذا ما يخلق تعارضا بين عظمتها الكلية الغبطة ، التي هي كينونة ـ في ـ ذاتها روحية، وبين جمالها الذي هو جمال خارجي وجسماني . ويتبدى الروح غارقا بتمامه في شكله الخارجي ، ولكنه يتجاوزه مع ذلك ليغوص في ذات نفسه . فلكانه إله خالد يمتزج بالبشر الفانين .

ان الآلهة تهيمن ، بحريتها الجليلة وصفوها الروحي ، على الجانب الجسماني فيها هيمنة تامة كاملة بحيث ان اعضاءها ، على كمالها وجمالها ، تبدو لها ولا بد وكانها شيء مضاف اليها اضافة وفائض عن الحاجة . ومع ذلك فان هيئتها كلها تبدو حية ونشطة ، تؤلف وماهيتها الروحية كلا واحدا ، ولا تقبل انفصالا عن هذه الماهية ، وليس فيها من تمييز البتة بين الاجزاء الصلبة والاجزاء الرخوة ، على اعتبار ان الروح لا يسعى الى الافلات من إسار الجسم والى السيطرة عليه ، بل يؤلف كلاهما كلا متكاملا وناجزا تشرئب فيه وتنتصب الكينونة ـ في ـ ذاتها الروحية بثقة وطمانينة مرموقة .

لكن بقدر ما يكون التعارض الذي اشرنا اليه اعلاه موجودا ـ وهذا من دون ان ياخذ تظاهره شكل تمييز وانقسام بين الروحية الداخلية وتعبيرها الخارجي ـ فان السلبي الذي ينطوي عليه التعارض المشار اليه يكون ، لهذا السبب بالذات ، محايثا

للكل غير القابل للقسمة ويعبر عن نفسه من خلاله . وهو يعبر عن نفسه بالتحديد بتلك المسحة من الكآبة التي لم تغب عن نظر المحبوين بحساسية مرهفة والتي تنضح بها التماثيل القديمة ، بما فيها تلك التماثيل التي يشع جمالها الكامل بالفتنة والظرف . ان الصفو الالهي ليس هو ذاك الذي يتأتى من الفرح ، من البهجة ، من الاكتفاء ، كما ان سلام الابدية لا يمكن التعبير عنه بالابتسامة التي يفترّ عنها الشعور بالرضى والاحساس الممتع بالرفاه ورغد العيش . ان الرضى هو الشعور الذي يوفره لنا التوافق بين ذاتيتنا الفردية وبين الوضع الذي نحن فيه ، سواء اأوجدنا هذا الوضع بانفسنا ام فرض نفسه علينا كمعطى . ونابليون ما افصح قط بقوة عن رضاه بمثل القوة التي كان يفصح بها عنه كلما نجح في تحقيق شيء يقابله العالم بأسره بالاستياء . وبالفعل ، ما الرضى الا الاستحسان الذي اقابل به ما انا كائن عليه ، واعمالي ومشاريعي وإنجازاتي ، وقد يؤدي الغلو فيه الى التباهي الذي لا مفر من ان يسقط فيه كل انسان يحسن تدبير امره مع الحياة بيسر كبير . بيد ان هذا الشعور والتعبير عنه ليسا مما تتصف به الآلهة النحتية الخالدة . فالجمال الحر والكامل لا يمكن ان يرضى بوجود متناه متحدد ، بل ان فرديته ، سواء أمن جانب الروح ام من جانب الشكل ، لا تغادر ابدا مضمار الشمولية الحرة والروحية الكافية ذاتها بذاتها ، حتى وان تكن متميزة ومتحددة في ذاتها . وانما بسبب هذه الشمولية اخذ على الآلهة الاغريقية برودها . لكنها ليست باردة الا بالنسبة الينا نحن الذين تنحبس حياتنا الداخلية ضمن حدود ضيقة تحجب عنها اللامتناهي ؛ لكننا لو نظرنا الى الآلهة الاغريقية في ذاتها لوجدناها تتنفس حياة ودفئا وسلاما صافيا هنيا ينعكس اثره في جسمها ولا يعبر الا عن التجرد عن الخصوصي واللامبالاة بكل الاشياء القابلة للبلى والعزوف عن المظاهر الخارجية ، وهو عزوف لا يخالطه اي شعور بالخيبة او الكآبة ، ولكنه محض عزوف عن الاشياء الارضية

والزائلة ، واوجدنا كذلك صفوها الروحي يحلـــق فوق الموت والقبر والزمن والخسائر وكل الاشياء السلبية التي يحيدهـــا ويشلها بفعل عمقه بالذات . لكن كلما تثبتت الوقار والحريـــة الروحية في هيئة الآلهة ، تعاظم التفارق بين عظمتها ، من جهة ، وبين تحددها وجسمانيتها من الجهة الثانية. فلكأن الآلهة الكلية الغبطة أحزنها ان تكون سعيدة وان يكون لها جسم ؛ فنحن نقرأ في هيئتها المصير الذي ينتظرها ومآلها الذي سيحدد في خاتمة المطاف انحطاط الفن الكلاسيكي من خلال ابرازه ، على نحو فعلي ومتعاظم باستمرار ، التناقض بين العظمة والخصوصيـــة ، بين الروحية والوجود الحسي .

اما فيما يتعلق بالتمثيل الخارجي ، المطابق لمفهوم الفـــن الكلاسيكي هذا ، فقد سبق لنا ان قلنا جوهر ما ينبغي قوله في معرض تأملاتنا عن المثال بوجه عام . لذا يمكن لنا ان نكتفي هنا بأن نضيف ان فردية الآلهة الروحيين ليست متصوَّرة ، فـــي المثال الكلاسيكي بحصر الكلام ، لا في علاقاتها مع ما هو خارجي او اجنبي بالنسبة اليها ، ولا من وجهة نظر المنازعات والصراعات التي تجد نفسها مرغمة علىالخوض في غمارها بحكم خصوصيتها، بل هي متصوَّرة في ذلك الانطواء الابدي على ذاتها ، في ذلك الطابع الاليم للسلام الالهي الذي تحدثنا عنه . اذن فما هو واضح ومتحدد في فردية الآلهة لا يتظاهر من خلال اهواء وعواطـــف خصوصية قد تخالج هذه الآلهة او تلك من خلال الاهـــداف المحددة التي قد تنشدها . بل ان الآلهة تجد نفسها منساقة الى التركز المحض في داخل ذواتها، بمنأى عن كل نزاع او مضاعفات، وبمعزل عن كل علاقة بما هو متناه وناشز . وهذا السكـــون الوطيد ، الذي ما هو بمتخشب ولا بارد ولا ميت ، هذا السكون التأملي والثابت يشكل ، بالنسبة الى الفن الكلاسيكي ، نمـط التمثيل الاسمى والاكثر مطابقة . اذن فعندما تظهر الآلهـــة

الكلاسيكية في بعض الاوضاع والمواقف والأعمال ، فعلى هذه الاخيرة الا تكون من طبيعة مسببة للمنازعات ، بل يجب ان تدع الآلهة على سابق اطمئنانها وصفوها بجنوحها هي نفسها الى المسالمة والوداعة . ولهذا فان النحت هو ، من بين سائر الفنون، اصلحها لتمثيل المثال الكلاسيكي في اكتفائه بذاته وهدوئه ، اذ يشف عن الالوهية العامة اكثر مما ينم عن الطابع الخصوصي لإله ما . والنحت الاقدم عهدا والاكثر صرامة هو ، بوجه خاص، الذي يبرز هذا الجانب من المثال ؛ وانما في زمن لاحق فحسب شرع بإضفاء حركية درامية على الاوضاع والمواقف والاشخاص. اما الشعر فانه يحمل الآلهة ، على العكس ، على التصرف والعمل، وبما ان العمل ينطوي على موقف سالب ازاء ما هو موجود ، فانه يزج بها في منازعات وصراعات . والسكون والهدوء اللذان يسبغهما فن النحت على الآلهة ، ما دام لما يتجاوز بعد حدود ميدانه الحقيقي ، لا يمكن ان يعبرا الا بذلك الوقار وتلك الكآبة اللذين تحدثنا عنهما آنفا عن الموقف السلبي للروح حيال الخصوصي .

- ٢ -

طور الآلهة الخصوصية

تتحلل الالوهية ، من حيث هي فردية تقع تحت الادراك الحسي وتمثل في كينونتها ـ في ـ الهنا المباشرة ، ومن حيث هي بالتالي متحددة وخصوصية ، تتحلل بالضرورة الى كثرة من

الاشكال والهيئات . والشرك ملازم للفن الكلاسيكي لا يفارقه ، ومن العبث الذي لا طائل فيه ان يهفو بعضهم الى تمثيل الاله الاوحد للجليل او للحلولية او للديانة المطلقة التي تتصور الله كشخصية روحية منغلقة على ذاتها ، في شكل جمال كلاسيكي . كما انه من العبث الذي لا يجدي فتيلا ان يعتقد بعضهم ان مضمون المعتقدات الدينية لدى اليهود والمسلمين والمسيحيين كان بمكن ان يتلقى ، كما لدى الاغريق ، اشكالا كلاسيكية يوحي بها الحدس المباشر .

ا ـ تعدد الآلهة الفردية

ينقسم الكون الالهي ، في الطور الذي نحن فيه ، الى عدد كبير من الآلهة الخصوصية ، وكل إله منها فرد في ذاته وبالقياس الى سائر الآلهة . لكننا نخطىء فيما لو راينا في هذه الفرديات محض تمثيلات مرموزية Allégorique لسمات وملكات عامة، كأن نرى في ابولون ، على سبيل المثال ، إله المعرفة، وفي زفس اله السيادة ، الخ . بل على العكس من ذلك : فزفس هو ، مثله مثل ابولون ، إله المعرفة ، وتصور لنا **الاومينيديات** ابولون وهو يمنح حمايته لاورستس ، وهو ابن ملك حرضه بنفسه على الثار والانتقام . والحق ان دائرة الآلهة الاغريقية مؤلفة من عدد جم من الافراد ، ولكل فرد منهم طابعه المتحدد والخصوصي ، وهو يمثل في الوقت نفسه كلية تشمل ، في ما تشمل ، صفات إله آخر . وكل هيئة خصوصية ، من حيث هي إلهية ، هي في الوقت نفسه **الكل** . وينجم عن ذلك غنى عظيم في الصفات والسمات بالنسبة الى الافراد الالهيين لدى الاغريق ؛ وبالرغم من ان غبطة هؤلاء الافراد تعود الى انطوائهم الروحي على ذواتهم والى

تنزههم عن تعدد اشكال الاشياء والظروف المباشرة والمتناهية ـ وهو تعدد يلهي ويشتت الانتباه ـ فانهم يملكون مع ذلك القدرة على مزاولة نشاطهم في مختلف الاتجاهات مهما تنوعت : فما هم بالخصوصي المجرد ، ولا بالكلي المجرد ، وانما هم الكلي الذي هو مصدر الخصوصي ومنبعه .

ب ـ انعدام التصنيف الصارم

بالنظر الى طبيعة الفردية هذه ، وقف الشرك الاغريقي عاجزا عن انشاء وحدة كلية متماسكة . ويبدو للوهلة الاولى ان العدد الكبير من الآلهة المجتمعين في الاولمب كان لا بد لهم ، كيما تكون خصوصيتهم واقعية ومضمونهم كلاسيكيا ، ان يعبروا في مجموعهم عن كلية الفكرة ، وان يمثلوا مجمل قوى الطبيعة والروح ، وان يحتل كل واحد منهم مكانه في نظام محدد متكامل، بحيث ينم عن لزومه وضرورته . لكن هذا المطلب يمكن ان يرد عليه بتحفظ وجيه : فقوى الروح وقوى الداخلية الروحية المطلقة بوجه عام قد تم اقصاؤها عن ميدان الدين الكلاسيكي ، فكان من نتيجة ذلك ان تضاءل حجم المضمون الذي امكن للميتولوجيا الاغريقية ان تتبنى مظاهره الخصوصية وان تجعلها في متناول الادراك الحسي . اضف الى ذلك ان تعددية الاشكال الفردية استتبعت تحددا متنوعا حسب الظروف وغير خاضع بالتالي لتصنيف صارم للفوارق المفهومية ، لانه لا يسمح للآلهة ان تتجمد في تعين واحد أوحد . لكن الكلية التي يحيا فيها الآلهة حياتهم الكلية الغبطة تتنافى ، من جهة مقابلة ، مع الخصوصية، فينجم عن ذلك احتفاظ القوى الابدية بصفوها وهيمنتها على الوقار البارد للمتناهي الذي كان من المحتم ، لولا التناقض المشار اليه ، ان يتلبس الوجوه الالهية بحكم طابعها المحدود .

هكذا نجد انه وان تكن قوى العالم الرئيسية ، المؤلفة لوحدة الطبيعة والروح ، ممثلة في الميتواوجيا الاغريقية ، فان هذا المجموع لا يؤلف ، رغم الوهية الآلهة العامة وفرديتها ، كلا متماسكا ولا يمكنه ان يمثله ، لان الألوة لن تعود في هذه الحال وجوها منفردة ، بل ستمسي محض كائنات مرموزية ، كما انها لن تعود في هذهالحال افرادا انسانيين ، بل ستمسي محض وجوه مجردة ، متناهية ، محدودة .

ج ـ الطابع الاساسي لدائرة الآلهة

لو امعنا النظر عن كثب في دائرة الآلهة الاغريقية ، اي الآلهة الرئيسية ، من منظور ما يشكل الجوهر الابسط لطابعها ، كما ثبته النحت في شكل هو في آن واحد اكثر الاشكال عمومية واقربها الى العيانية الحسية ، للاحظنا بكل تأكيد ان الفوارق الاساسية بين الآلهة ، وكذلك كلية كل إله منها ، تبقى محفوظة ومصانة بصورة عامة، ولكن دقة التنفيذ ، فيما يخص التفاصيل، مضحى بها بالمقابل لصالح الجمال والفردية . هكذا نجد ان زفس، على سبيل المثال ، يظل ممسكا بين يديه بزمام سلطانه على سائر الآلهة ، ولكن من دون ان ينتقص هذا السلطان من استقلال هذه الآلهة ولو بقلامة ظفر . فصحيح انه رب السماء والبرق والرعد وقوة الطبيعة المنجبة ، لكنه يمثل ايضا وعلى الاخص ، وبمزيد من العمق ، قوة الدولة ونظام الاشياء الشرعي والقوة الالزامية للعقود والأيمان وفرائض الضيافة ، وبالاختصار ، يمثل الروابط التي تكونها الجوهرية الانسانية ، العملية والاخلاقية ، وسلطان المعرفة والروح في آن واحد . ويمارس اخوته سلطانهم إما في

الخارج ، باتجاه البحر ، وإما تحته ، في العالـــم السفلي . فابولون يظهر بصفته اله المعرفة ، بصفته التعبير عن اهتمامـات الروح وتمثيلها الجميل ، بصفته رب ربت الوحي . «اعـــرف نفسـك بنفسك» : هذا هو القول المنقوش في واجهة معبده في دلفي ، وهو بمثابة امر او وصية موجهة لا الى نقاط الضعـــف والعيوب ، بل الى ماهية الروح بالذات والى الفن والى كل وعي حقيقي. كذلك فان الحيلة والكلام المعسول ، والتوسط بوجه عام، ان كانت تنتمي ، بحكم العناصر اللاأخلاقية الملازمة لها ، الـــى مستوى أقل ارتفاعا ، فانهاتبقى مرتبطة ايضا بالروح الذي مـا كان ليكون كاملا لولاها ، وتسم بميسمها في المقام الاول هرمس الذي من جملة مهامه الاخرى ان يرافق ارواح المتوفين الى العالم السفلي . اما القوة الحربية فهي السمة الرئيسية لاريس (١٧) . وبالمقابل فان هيفائستوس هو إله المهارة التقنية . اما الالهام ، الذي يظل مشتملا على عنصر من الطبيعية ، والقوة الالهاميـــة الطبيعية للخمر والالعاب والعروض المسرحية ، الخ ، فهي مـــن اختصاص ديونيسوس . وتقابل دائرة الآلهة الذكور هذه دائرة مماثلة من الآلهة الاناث . فجونون تمثل في المقام الاول رابطـة الزواج الاخلاقية ؛ وكيرسيا علمت الزراعة وعممتهـــا ، فوهبت البشر بذلك اثنتين من اعظم المنافع التي ترتبط بها : فقد علمتهم من جهة اولى ان يسهروا على حسن إثمار المنتجات الطبيعيـــة التي تستهدف تلبية الحاجات الاكثر مباشرة ، وجعلتهم من الجهة الثانية يكتشفون في الزراعة الروابط الروحية الملكية والـــزواج والقانون وبدايات الحضارة والنظام المشيد على الاخلاق . كذلك تمثل اثينا الاعتدال ، وهدوء التفكير ، والشرعية ، وقوة الحكمة،

---

١٧ ـ آريس : إله الحرب عند الاغريق ، ابن زفس وهيرا ، وهو احـــد الالهة الاغريقية الرئيسية الاثني عشر . «م»

وقيمة المهارة التقنية والشجاعة ، وتجسد في عذريتها الحربية والمتبصرة في آن واحد الروح العيني للشعب والروح الحر والجوهري لمدينة اثينا التي تمثلها موضوعيا كقوة مهيمنة تستاهل تكرمة إلهية . اما ديانا بالمقابل ، وبخلاف ديانا إفسس ، فصفتها الرئيسية الاستقلال الغيور الذي تدين به لعفتها العذرية ؛ فهي تحب الصيد وتجهل هدوء التفكير ؛ انها عذراء صارمة ترنو على الدوام الى الخارج . وتمثل افروديت ، مع آمور الجميل الذي تحول الى غلام غض العود بعد ان كان يمثله المارد القديم إيروس ، تمثل عاطفة الحب الانسانية والحب الجنسي ، الخ .

هذا هو المضمون الروحي للآلهة الفردية . اما فيما يتعلق بتمثيلها الخارجي ، فعلينا هنا ان نشير مرة اخرى الى النحت بوصفه الفن الاقدر على التعبير عن خصوصيات الآلهة هذه . لكن النحت ، بتعبيره عن الفردية في تعينها النوعي ، يبتعد عما كان قد اعطاه عظمته الهيبة الاولى ، وان كان يجد مع ذلك ضربا من التعويض في كونه يكثف تنوع الفردية وغناها في تعيين واحد ، هو ذاك الذي اسميناه **بالطابع المميز** ، وفي كونه يجعل هذا التنوع وهذا الغنى في متناول الادراك الحسي اذ يعطيهما تعبيرا واضحا وبسيطا في آن معا ، اي يثبتهما في وجوه آلهة تمثل تعيينهما النهائي وذا الشمولية الخارجية . وآية ذلك ان التمثيل يبقى على الدوام، من وجهة النظر الخارجية والواقعية ، لامتعينا، بينما يتعرض المضمون ، حتى في الشعر ، لعملية انشاء وصياغة تاخذ شكل قصص تروي مغامرات الآلهة وتقلبات مصائرها . ومن هذه الزاوية يبدو النحت ، من جهة اولى ، فنا اكثر مثالية ، بينما يقوم ، من الجهة الثانية ، بتفريد طابع الآلهة اذ يؤنسنها على نحو واضح متحدد وإذ يدفع على هذا النحو بنزعة التشبيه Anthropomorphisme للمثال الكلاسيكي الى اقصى حدودها .

وتماثيل الاغريق ، بوصفها تمثيلا لهذا المثال ، في شكل مطابق في اسوا الفروض لمضمونه الجوهري ، هي بذاتها مثل ، اشكال خالدة ، تكفي ذاتها بذاتها ، وهي للجمال الكلاسيكي بمثابة مركزه التشكيلي وقاعدته ، وهذا مع ان الوجوه التي تمثلها هذه التماثيل تبدو وكأنها في سبيلها الى انجاز اعمال محددة او الى الخوض في غمار احداث خصوصية .

- ٣ -

الفردية الخصوصية للآلهة

على ان الفردية وتمثيلها لا يمكن لهما الاكتفاء بخصوصية الطابع التي تظل خصوصية مجردة نسبيا . فالكوكب ينصاع لقانون بسيط للغاية ، يتحقق ملء التحقق في تظاهراته . وعالم الجماد لا يشتمل الا على عدد ضئيل للغاية من السمات المميزة ، بينما تكثر ، حتى في عالم النبات ، الاشكال الانتقالية والخلائط والمسائخ . وبديهي ان العضويات الحيوانية تنطوي على فروق واختلافات اكبر ايضا واكثر عددا، وذلك من حيث الافعال وردود الافعال التي تقوم بينها وبين الوسط المحيط . لكن حين نصل الى عالم الروح ، باخذنا الدهش ازاء التعدد اللامتناهي لاشكال تظاهراته الخارجية والداخلية . لكن بالنظر الى ان المثال الكلاسيكي لا يكتفي بتمثيل الفردية المنطوية على ذاتها ، بل لا بد له ان يمثلها ايضا وهي قيد الحركة ، في علاقاتها مع ما ليس هي ، ومن خلال اعمالها وتأثيراتها في ما يحيط بها ، فان طابع الآلهة لا

يمكن ان يتجمد في التعيين الذي لا يزال جوهريا في ذاته ، بل لا بد له ان يؤكد ذاته بخصوصيات اخرى تبعده عن هذا التعيين . وهذه الحركات المشرئبةنحو الواقع الخارجي وما يرافقها من تنوع هي التي تضيف الى فردية كل إله سمات محددة ، وهي عينها السمات التي توائم الفردية الحية والتي بدونها لا يمكن تصور مثل هذه الفردية . لكن مثل هذا التفريد يضفي على السمات الخصوصية طابعا احتماليا معينا يبدو وكأنه يقطع صلتها ورباطها بعمومية المدلول الجوهري. وبنتيجة ذلك يغدو الجانب الخصوصي في كل إله شيئا اختياريا ولا يعود يشكل في ظاهر الامر سوى سمة ثانوية ويعطي انطباعا بانه مضاف اضافة .

ا ـ مادة التفريد

السؤال الذي يطرح نفسه بهذه المناسبة هو معرفة المصدر الذي تأتي منه مادة هذا النمط من تظاهر الآلهة ، وكيف يتم تطور هذه الاخيرة نحو التخصص ؟ ففي حالة الفرد الانساني الواقعي ، نجد ان شخصيته التي منها تنجم اعماله ، وان الاحداث التي يجد نفسه وقد زج في معمعتها ، وان المصير الذي اليه سيكون مآله ، انما تتحدد بالظروف الخارجية ، بتاريخ ولادته ، باستعداداته الفطرية ، بتأثير والديه ، بالتربية ، بالمحيط ، بروح العصر ، وبالاختصار ، بشبكة واسعة من الظروف النسبية ، الخارجية والداخلية . وتدخل هذه المادة كلها في عداد العالم الموضوعي ، وكثيرا ما تقوم بين سِيَر حياة الافراد ، المكتوبة من وجهة النظر هذه ، اختلافات بالغة العمق . لكن غير هذه الحال حال الفرديات الالهية التي لا توجد في الواقع العيني ، والتي هي على العكس من ذلك من نتاج الخيال . ومن هنا قد يتراءى لنا

انه بوسعنا الاستنتاج بأن الشعراء والفنانين الذين يخلقون المثال باقتباسهم عناصره من معين روحهم الحر لا يخضعون هم ايضا الا لعسف مخيلتهم الذاتي في اختيار المواد التي تفيدهم في رسم التفاصيل الخصوصية . لكن مثل هذا الاستنتاج لن يكون صائبا ، لان الفن الكلاسيكي ، كما تقدم بنا القول ، لم يتقدم نحو حالة المثال الحقيقي الا ردا على المقدمات التي تؤلف جزءا لا يتجزأ من دائرته . فمن هذه المقدمات تنبع الخصوصيات الخاصة التي يدين الآلهة لها بفرديتهم الحية حقا . وقد سبق لنا ان اتينا بذكر الرئيسيات من هذه المقدمات ، وما علينا الان الا ان نضيف التأملات التالية :

ان المصدر الاول ، الغني بالمواد ، الذي يغترف الفن الكلاسيكي من معينه ليكمل بتفاصيل خصوصية تفريد الآلهة ، يتكون من الاديان الطبيعية الرمزية التي استخدمتها الميتولوجيا الاغريقية كأساس ، بعد ان ادخلت عليها بعض التحويلات . بيد ان اسباغ هذه السمات المقتبسة من الاديان الطبيعية على الآلهة منظورا اليها كأفراد روحيين كان لا بد ان يجرد بالضرورة هذه الآلهة من طابعها الرمزي ، اذ لم يعد في مقدورها الانطواء على مدلول مغاير لما الفرد كائن عليه او متجل به . وعليه ، يغدو المضمون الرمزي القديم مضمونا لذات إلهية ، وبما انه لا يمس من قريب او بعيد الجانب الجوهري من الاله ، بل يطال فقط خصوصية ثانوية ، فان هذه المادة تسقط الى مرتبة قصة خارجية او عمل او حدث منسوب الى الاله في هذه الظروف المعينة او تلك. هكذا تعاود الظهور جميع التقاليد الرمزية للشعر الديني القديم وتتلبس ، بعد ان تحولت الى اعمال لذوات فردية ، شكل احداث ومغامرات انسانية يفترض فيها انها وقعت حقا للآلهة ولم تختلق اختلاقا من قبل عسف المخيلة الشعرية .حين يروي هوميروس ، على سبيل المثال ، ان الآلهة قصدت الاثيوبيين الشجعان ونزلت في ضيافتهم وتلذذت بطيب ماكلهم طوال اثني

عشر يوما ، فان هذه القصة ما كانت الا لتكون مبتذلة فيما لو كنا مكرهين على ان نرى فيها ابتكارا خالصا من لدن الشاعر . وكذلك الامر فيما يتعلق بقصة ولادة جوبيتر . فبمقتضى هذه القصة ؛ التهم كرونوس جميع الاولاد الذين انجبهم ، فلما حملت زوجته ريا من جديد لم تجد بدا من التوجه الى كريت لتضع زفس ، ثم عمدت الى استبداله بحجر غلفته بالجلد وقدمته الى كرونوس ليلتهمه مصورة له انه فعلا ابنه . وفي زمن لاحق ، تقيأ كرونوس جميع الاولاد الذين التهمهم ، بمن فيهم البنات وبوسيدون . وهذه القصة لن تعدو ان تكون ضربا من العبث الذي لا طائل فيه لو كانت محض اختلاق ذاتي . لكننا نكتشف فيها بقايا من مدلولات رمزية ظهرت ، بعد ان فقدت طابعها الرمزي ، وكأنها محض احداث خارجية . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن قصة كيريسيا وبروسبيرينا (١٨) . فالمدلول الرمزي لهذه القصة يكمن في اضمحلال حبوب الحنطة ثم انتاشها . وبمقتضى الاسطورة ، قطفت بروسبيرينا ، فيما كانت تلاعب الزهور في الوادي ؛ نرجسة عبقة كان جذر واحد من جذورها قد اعطى مئة زهرة . وعلى حين بغتة زلزلت الارض ، وظهر بلوتون من باطنها ، واختطف بروسبيرينا واقتادها ، وقد تعالى بكاؤها ، في مركبته الذهبية الى العالم السفلي . وطافت كيريسيا ، وقد امضها الالم الاموي ، بأرجاء الارض بحثا ، بلا جدوى ، عن بنتها . لكن بروسبيرينا عادت في النهاية فظهرت مع ضوء النهار ؛ غير ان زفس كان قد وضع لظهورها هذا شرطا : فقد اشترط الا تكون قد ذاقت طعام الآلهة . ولكن بما انها ، ويا للاسف ، قد اكلت رمانة في بساتين

---

١٨ ـ بروسبيرينا : إلهة الزراعة عند الرومان ، ملكة العالم السفلي ، ابنة جوبيتر وكيريسيا ، اختطفها بلوتون ، ملك العالم السفلي ، وتزوجها . م.

الاليزيه (١٩) ، فما ابيح لها ان تظهر على الارض الا في فصلي الربيع والصيف فقط . هنا ايضا لم يحتفظ المدلول العام بشكله الرمزي ، بل حوّل الى حدث انساني لا يشف عن المعنى البدائي الا من بعيد ومن خلال تفاصيل خارجية . والالقاب المطلقة على الآلهة لها هي الاخرى طابع رمزي ، لكنها بدلا من ان تمثل رموزا حقيقية ، ما عاد لها من غرض ، على العكس ، سوى ان تعطي الفردية وضوحا وتحددا اكبر .

ثمة مصدر آخر لخصوصيات الآلهة الواقعية ، وهو علاقاتها المحلية ، سواء افيما يتعلق باصل الافكار بصدد الآلهة ام فيما يخص استيراد عبادتها او نشوءها ، ام فيما يتصل اخيرا بالاماكن التي قدمت عبادة هذا الإله او ذاك على عبادة غيره من الآلهة .

وعلى الرغم من ان تمثيل المثال وجماله العام قد ارتفع الى ما فوق الشروط والخصوصيات المحلية ، وعلى الرغم من ان التفاصيل الخارجية ، المتنوعة المصادر ، قد انصهرت ، بفضل الميول التعميمية للخيال الفني ، في وحدة كلية مطابقة للمدلول الجوهري ، فان السمات الخصوصية والالوان المحلية تعاود مع ذلك ظهورها ، ولو بهدف اضفاء المزيد من الوضوح الخارجي على الفردية ، متى ما اراد النحت تمثيل إله من الآلهة في علاقاته بشروط وظروف خصوصية . هكذا ينقل لنا بوزانياس جملة من التمثيلات والمصورات واللوحات والاساطير ذات الطابع المحلي كان قد شاهدها في المعابد والاماكن العامة وخزائن الهياكل والاماكن التي وقعت فيها احداث على قدر من الاهمية . كذلك تستخدم الاساطير الاغريقية مأثورات مقتبسة من الخارج ، من بلدان اجنبية ، الى جانب مأثورات من أصل اغريقي ، علما بأن كل مأثور من هذه المأثورات وكل بلد من هذه البلدان يمتّ بصلة الى تاريخ

---

١٩ ـ الاليزيه : الجنة عند الاغريق ، ومقام الابطال الصالحين . «م»

الدول ونشوئها وتأسيسها ، عن طريق الاستيطان في المقـام الاول . لكن بالنظر الى ان جميع هذه الموضوعـات الخاصة ، المنصهرة في عمومية الآلهة ، قد تجردت بالنسبة الينا من مدلولها البدائي ، فان القصص التي تتصل بها تبدو لنا حشوا عـادم الاهمية . هكذا نجد اسخيلوس ، في مسرحيته عن **بروميثيوس**، يروي ، على نحو فج وعار كالمنحوتة الحجرية ، قصة هيمـان ايو (٢٠) على وجهها في مشارق الارض ومغاربها ، من دون ان يعطيها ، في ظاهر الامر ، مدلولا اخلاقيا او تاريخيا او طبيعيا . وكذلك الحال فيما يتعلق ببرسيوس (٢١) وديونيسوس ، الخ ، وبخاصة زفس ومرضعاته وخياناته لهيرا التي ما تورع عن ربطها من قدميها الى سندان وتركها تتأرجح بين السمـاء والارض . وتحتوي القصص المتعلقة بهرقل على عدد غفير من التفاصيـل التصويرية ، الانسانية الخالصة ، ذات الصلة بأحداث واعمـال عارضة واهواء عابرة وحوادث فاجعة وغير ذلك من الوقائـع المماثلة .

تشتمل القوى الخالدة للفن الكلاسيكي ، علاوة على ذلك ، على الجواهر العامة في شكل واقعي هو شكل حياة الانسان الاغريقي ونشاطاته في بداية وجوده القومي ، اي في عهد يرجع الـى الازمان البطولية التي يتحدث عنها المأثور والتي لا تزال مخلفات خاصة كثيرة منها تقترن بالآلهة الاغريقية . بوسعنا اذن ان نقول ان الكثير من السمات والتفاصيل التـي تتضمنها القصـص

---

٢٠ ـ ايو : في الميتولوجيا الاغريقية : ابنة ايناخوس ، احبهـا زفس ومسخها الى عجله واقام ارغوس حارسا عليها . «م»

٢١ ـ برسيوس : بطل اغريقي ، ابن زفس ودانايه ، قطع راس ميدوزا وتزوج اندروميدا وصار ملك ليرنثيا واسس ميقينيا . «م»

التصويرية المتعلقة بالآلهة ترجع بكل تأكيد الى أفراد تاريخيين ، الى ابطال ، الى جماعات اثنية قديمة ، الى ظاهرات وحوادث طبيعية ، الى معارك وحروب وما الى ذلك من الاحداث المشابهة. وبما ان نقطة انطلاق الدولة هي الاسرة وتمايز الجماعات الاثنية ، فقد كان للاغريق ايضا آلهة اسرهم وآلهة مساكنهم وآلهة قبائلهم ، ناهيك عن الآلهة الحامية للدول والمدن . وإزاء مثول هذه العناصر التاريخية التي تدخل في تركيب الاساطير الاغريقية ، خيل لبعض الباحثين ان في مستطاعهم التوكيد بأن اصل الآلهة الاغريقية يرجع فقط الى وقائع تاريخية والى تأليه الابطال والملوك الغابرين ، الخ . وهذه نظرة مستساغة ، لكنها تبسيطية ، وقد تبناها مؤخرا هينه Heyne . كذلك زعم مؤلف فرنسي ، هو نيقولا فريريه Fréret ، ان الحروب التي نشبت بين الآلهة نشأت عن الاختلافات التي البت مختلف طوائف الكهنة بعضها على بعض . وان يكن مثول العناصر التاريخية امرا واقعا لا جدال فيه، وان صح ان بعض القبائل أفلحت في تغليب تصوراتها عن الالهي على تصورات غيرها من القبائل وان بعض الاماكن قدمت السمات اللازمة لتفريد الآلهة ، فهذا لا يبدل شيئا في وجوب البحث عن اصل الآلهة الحقيقي ، لا في هذه العناصر التاريخية ، وانما في القوى الروحية للحياة ، لان الآلهة انما بهذه الصفة قد جرى تصورها ، بينما لم يكن من دور للعناصر الاختبارية والتاريخية والمحلية التي اشتملت عليها سوى اسباغ اكبر قدر ممكن من الوضوح والتحدد على فردية كل إله .

لكن ثمة اكثر من ذلك . فنظرا الى ان الاله يغدو موضوع التمثل البشري ، ويتلبس ، بفضل النحت على الاخص ، شكلا جسمانيا وواقعيا يوقره الانسان بالطقوس العبادية ، فان الجانب الاختباري والاحتمالي يغتني ، بنتيجة ذلك ، بمواد جديدة . فنوع الحيوانات او الفاكهة التي تقدم اضحية لكل إله ، والملابس التي يرتديها الكهنة والعباد ، والنظام الذي تؤدى به شعائر

العبادة ، كل ذلك يقدم عددا جما من السمات والتفاصيل الاكثر تنوعا . وبالفعل ، ينطوي كل فعل من هذه الافعال على قدر هائل من المظاهر والجوانب الخارجية التي قد تبدو ، اذا ما اخذناها بحد ذاتها ، عرضية وقابلة بالتالي لان تكون غير ما كانت عليه . لكن بالنظر الى ان هذه الافعال كانت افعالا مقدسة ، فما كان يمكن ولا كان يجوز ان تكون عسفية او متبدلة او قابلة لاكتساب مدلول رمزي . وهذا ينطبق على لون الملابس ، ولون النبيذ متى ما كان الامر يتعلق بباخوس ، وبجلد اليحمور الذي كان يغطى به اولئك الذين يراد اطلاعهم على الاسرار ؛ وعلى ملابس الآلهة ورموزها ، وعلى قوس ابولون الدلفي ، وعلى السوط والعصا وغير ذلك من التفاصيل الخارجية التي لا تقع تحت عد . لكن بفعل قوة العادة لا يلبث المرء ان يعتبر جميع هذه الاشياء وكأنها موجودة منذ الازل ، وكأنها جزء لا يتجزأ من العبادة ، وكأن لا حاجة بها الى التفسير . لقد كانت اشياء بديهية ، وما كان اصلها يثير اهتمام احد . ونحن وحدنا الذين نحاول ان نجد لها مدلولا عميقا وعلميا ، بينما لم تكن بالنسبة الى اهل ذلك الزمان سوى تفاصيل خارجية بحتة وافعال وحركات يؤدونها لانهم يجدون لها فائدة مباشرة ، طلبا للتلهي والتسلي والتمتع بالحاضر ، او بداعي الورع والتقوى ، لانه هكذا جرت العادة والعرف ولانه هكذا يفعل الآخرون . فحين يقوم الشبان عندنا باشعال النار صيفا في عيد القديس يوحنا ، على سبيل المثال ، او يثبون ويقفزون ، الخ ، فانما يفعلون ذلك امتثالا لعادات خارجية بحتة ، لا يقع مدلولها الحقيقي في متناول ادراكهم مثلما كان يقع في متناول ادراك الفتيان والفتيات الاغريق مدلول الرقصات المعقدة التي كانت حركاتها تحاكي حركات الافلاك التي تؤلف ، بتصالبها ، متاهات حقيقية لا مخرج من تيهها . فالمرء لا يرقص ليفكر بما يفعله ، بل يتركز كل اهتمامه على الرقص بما هو كذلك وعلى ما ينطوي عليه

من حركات احتفائية جميلة ومبهجة . اما كل المداول الذي كان يؤلف الاساس البدائي والذي كان التعبير الحسي عنه ذا طبيعة رمزية فانه يغدو تمثيلا يتوجه الى الخيال وحده ، تحظى تفاصيله باعجابنا كتفاصيل حكائية ، او كما في القصص التاريخية بسبب ما نشعر به من متعة لقدرتنا على تعيين مكانها بصورة واضحة محددة في المكان والزمان . وكل ما بوسعنا ان نقوله هو : «هذا ما حصل» ، أو «يظهر ان ، يحكى ان» ، الخ . اذن فاقصى ما يمكن ان يغري الفن هو ان يفصل عن هذه المواد التي امست اختبارية ما من شأنه ان يجعل الآلهة في متناول ادراكنا الحسي، من حيث هم أفراد عينيون وأحياء ، وأن يذكرنا ، ولو على نحو مبهم ، بالمدلول الاعمق للمواد المشار اليها .

هذا الجانب الاختباري هو ما يخضعه الخيال لصياغة جديدة تضفي على الآلهة الاغريقية سحر الانسانية الحية ، اذ تجعل ما لم يكن الى الان الا جوهريا وقويا يستتب من جديد في الراهنية الفردية التي تتألف ، بصورة عامة وفي آن واحد ، مما هو حقيقي في ذاته ومما هو خارجي وعرضي ، وإذ تختزل الجانب اللامتعين من تمثيل الآلهة وتغني هذا التمثيل بمواد اختبارية . وليس للقصص الخصوصية والسمات الطبيعية الخصوصية من قيمة اخرى غير تلك التي عزوناها اليها لتونا ، لان ما كان في بادىء الامر ذا مدلول رمزي لم يعد له من هدف غير استكمال فردية الآلهة من خلال انسنتها وإعطائها وضوحا وتحددا حسيا الى اقصى حد مستطاع . وللحصول على هذه النتيجة كان يكفي ان تضاف الى فردية الآلهة تلك العناصر ، غير ذات الصفة الالهية في مضمونها وتظاهراتها ، والتي تمثل كل ما هو اعتباطي وعرضي في الفرد العيني . صحيح ان النحت ، الذي يفترض فيه ان يضع في متناول ادراكنا الحسي المثل بكل صفائها ونقائها ، مرغم على تمثيل السمات والتعابير باعتبارها سمات الاجسام الحية وتعابيرها ، لكنه سيفعل ذلك من دون ما غلو وتطرف في التفريد

الخارجي . فهو سيمثل ، على سبيل المثال ، كل إله بزينة راس مغايرة لزينة راس الآلهة الاخرى ، ولن تقتصر الفوارق على زينة الراس التي تمكننا من تمييز ابولون من زفس ، وفينوس من ديانا ، الخ ، بل ستطال ايضا السلاح والاساور والشرائط وغير ذلك من التفاصيل والزخارف الخارجية الصرف .

ثمة مصدر آخر تستمد منه الآلهة العناصر التي تسهم في اعطائها فردية واضحة متحددة ، ويتمثل بعلاقاتها مع العالم العيني ، ومختلف الظاهرات الطبيعية ، واعمال الحياة الانسانية واحداثها. وكما راينا الفردية الروحية ترتبط ، سواء ابطبيعتها العامة ام بخصوصياتها ، بعناصر طبيعية وبنشاطات انسانية رمزية مؤولة، فانها تبقى كذلك ، بقدر ما تمثل فردا روحيا موجودا في ذاته ، على اتصال وعلاقات حية بالطبيعة والحياة الانسانية . وهنا ــ كما كنا رأينا ــ يطلق الشاعر الفنان لخياله ليبتكر شتى القصص عن الآلهة وسجاياها ومآثرها . والعمل الفني المحض يكمن ، في هذا الطور ، في تمثيل الآلهة وهي تقوم باعمال انسانية ، وفي تذويب تفاصيل الاحداث وصهرها في كلية الالهي، وفي ربط خصوصيات الحياة الانسانية بالكلية الالهية . ونحن نفعل الشيء نفسه حين نقول على سبيل المثال ــ وان اعطينا هذه الكلمات معنى مغايرا ــ ان هذا القدر او ذاك انما هو من قضاء الله . وقد كان الاغريقي يلوذ بحمى إلهه على صعيد الواقع الجاري كلما واجه في حياته تعقيدات ، مع كل ما يرتبط بها من مخاوف وآمال . ونخص بالذكر اولا الحوادث الخارجية التي كان الكهنة يرون فيها فالا والتي كانوا يؤولونها في علاقاتها بالغايات والاوضاع الانسانية . لكن في حال وقوع مصائب وفواجع ، كان على الكهنة ان يبحثوا عن علتها وسببها ، وان يتعرفوا غضب الآلهة ومشيئتها ، وان يدلوا على الوسائل القمينة بتسكين غضبها واستدرار عطفها . وكان الشعراء يذهبون الى ابعد من ذلك في تاويلاتهم ؛ اذ يعزون

الى الآلهة والى تدخلها الفعال ، كل الجانب الحماسي ، الجوهري والعام ، وكل القوة المحركة التي تنطوي عليها القرارات والاعمال الانسانية ، فكانوا يقولون ان الآلهة هي التي تتخذ من البشر مطية لتحقيق مقاصدها وقراراتها وارادتها . وكانت مادة هذه التأويلات الشعرية تقتبس من ظروف الحياة الجارية ، وكانت مهمة الشاعر تقتصر على اكتشاف الاله الذي يعبر عن نفسه او يفصح عن نشاطه في هذا الحدث المحدد او ذاك . هكذا يكون الشعر قد اسهم الى حد كبير في مضاعفة القصص الخصوصية المتعلقة بالآلهة ومآثرها . وسوف نذكر في هذا الصدد بعض الامثلة التي سبق لنا الاستشهاد بها ، عند دراستنا للعلاقات بين القوى العامة والافراد البشريين الفاعلين .

يمثل هوميروس آخيل على انه اشجع من وقف من الاغريق امام طروادة . ويعبر عن شجاعة آخيل التي لا تضاهى هذه بقوله انه كان منيعا على الاذى ومعصوما من الانجراح في جسمه كله ، عدا عرقوبه ، لان امه امسكته من عرقوبه حين غطسته في الستيكس (٢٢) . وهذه القصة هي من نتاج خيال الشاعر الذي يؤول هنا واقعة خارجية . لكننا نخطىء لو افترضنا ان القدماء كانوا يصدقون مثل هذه الواقعة كما نصدق نحن اليوم ادراكا حسيا خارجيا . وفرضية كهذه تعني التسليم بأن هوميروس وسائر الاغريق ، وكذلك الاسكندر الذي كان يعجب بآخيل ويحسده على انه وجد في هوميروس شاعرا يتغنى بمجده ، كانوا اناسا بسطاء ومحدودين ، على نحو ما يفعل آدلونغ ، على سبيل المثال ، حين يقول ان آخيل لم يكن له من فضل في شجاعته ما دام يعلم انه ممتنع على الاذى . فشجاعة آخيل الحقيقية لا تتأثر

---

٢٢ ـ الستيكس : نهر العالم السفلي ومملكة الموت عند الاغريق ، يلف حولها سبع مرات ، ومن غطس في مياهه كتبت له المناعة ضد كل اذى . «م»

بذلك البتة ، لانه كان يعلم انه سيموت في مقتبل العمر وما كان مع ذلك يتحاشى الاخطار قط . وتصف اناشيد النيبلونجن موقفا مماثلا وان بطريقة مغايرة تماما . فسيغفريد ، الرجل الجاسيء الجلد ، كان هو الآخر ممتنعا على الاذى ، لكنه كان يعتمر في الوقت نفسه خوذة تجعله لامنظورا . وحين يؤازر ، وهو غير منظور ، الملك غونتر في قتاله ضد برونهايلد ، فانما يتمتع بمزية يدين بها للسحر الفج والهمجي ، وهذا ما لا يساعدنا على تكوين فكرة رفيعة عن شجاعة سيغفريد والملك غونتر على حد سواء . صحيح ان الآلهة لدى هوميروس تتدخل في كثير من الاحيان لصالح هذا البطل او ذاك ، لكنها لا تمثل سوى الجانب الكلي من الانسان ، بوصفه الفرد الفاعل ، ومن الاعمال التي ينجزها ، لكن على الانسان نفسه ان يبذل كل ما اوتي من قوة وطاقة لينجز ما عليه انجازه . ولولا ذلك لكان امكن للآلهة ، سواء بسواء ، ان تساعد الاغريق عن طريق اماتتها جميع الطرواديين في المعارك . والحال ان هوميروس حين يصف المعركة الرئيسية يتكلم على العكس بتفصيل وإسهاب عن المعارك الفردية ؛ وآريس لا يتدخل شخصيا الا حينما تغدو المعركة عامة وتتواجه في ساحتها جموع غفيرة وجيوش ندب في اوصالها شجاعة جماعية ، وعندئذ تحارب الآلهة بعضها بعضا . ورواية هوميروس للمعارك لا تستمد جمالها وسحرها من التوسيع الشعري للواقع فحسب ، بل كذلك من حقيقة اعمق تتمثل في ان هوميروس اذا كان يرى في الاعمال المنفردة والخصوصية تظاهرات فردية لهؤلاء الابطال او اولئك فانه يعزو بالمقابل الاعمال الجماعية والعامة الى تدخل القوى والطاقات العامة . وفي مناسبة اخرى يحمل هوميروس ابولون على التدخل لقتل باتروكلس (٢٢) الذي يحمل اسلحة آخيل الذي لا يقهر

---

٢٢ ـ باتروكلس : في الميتولوجيا الاغريقية ، بطل اغريقي ، صديق آخيل =

(الالياذة ، النشيد السادس عشر ، الابيات ٧٨٣ ــ ٨٤٩) .
فباتروكلس يهجم ثلاث مرات على جموع الطرواديين ، وكأنه آريس بشخصه ، ويقتل منهم في كل هجمة تسعة رجال. وحينما يتأهب للهجوم للمرة الرابعة ، يتقدم نحوه الاله ، وقد تدثر بالليل الداجي ، ويضربه في ظهره وعلى كتفيه ، وينتزع منه الخوذة ، ويدحرجه ارضا فتصدمه حوافر الخيل وتتلطخ قلنسوته بالدماء والتراب ، وهذا ما لم يكن احد ليصدقه . وعلى هذا المنوال يحطم الرمح الحديدي الذي يمسك به البطل بين يديه ، ويجعل مجنه يفلت منه ، بل يحل درعه ايضا . ومن المؤكد اننا نستطيع ان نرى في تدخل ابولون هذا تفسيرا شعريا للتعب الذي استولى ، كالموت الطبيعي ، على باتروكلس في الهجوم الرابع ، وفي وطيس المعركة الحامي . وانما في تلك اللحظة المحددة بات في امكان ايفوربس ان يغرز رمحه في ظهر باتروكلس ، بين كتفيه ؛ ويبذل باتروكلس مجهودا اخيرا لينسحب من ارض المعركة ، لكن هكتور يلحق به ويدق رمحه في بطنه . ويتباهى هكتور بانتصاره ويسخر من المقهور ، لكن باتروكلس يجيبه بصوت لا يكاد يسمع : لقد تمكن زفس وابولون مني ، ولكن بلا مشقة ، لانهما جرداني من سلاح كتفي ، ولقد كان يسعني ان اجندل برمحي عشرين رجلا مثلك ، لكن القدر المشؤوم وابولون قتلاني ، وانت يا ايفوربس ستكون ضحيتهما الثانية ، وانت يا هكتور ضحيتهما الثالثة . هنا ايضا يفيد ظهور الآلهة في تفسير واقع ان باتروكلس يلقى مصرعه ، رغم

= ومرافقه الى حرب طروادة . وحينما يرفض آخيل ، غيظا من اغاممنون ، ان يقاتل وينسحب الى خيمته ، يرتدي باتروكلس درعه وينقض على الطرواديين ، ويلقى مصرعه على يد هكتور ، فيعود آخيل الى صفوف الاغريق ليثأر له وليقتل بدوره هكتور . «م»

الحماية التي كان يوفرها له سلاح آخيل ، وقد نال منه التعب والنشوة . وهذه ليست محض خرافة باطلة او شطحة من شطحات الخيال . وما كان الامر الا ليكون لغوا عابثا واختلاقا باطلا من قبل ذهن نثري ومتعلق بالخرافات فيما لو عزي تدخل ابولون الى رغبته في النيل من مجد هكتور والحط من قدره وفيما لو افترض بأن كل الدور الذي لعبه ابولون في هذه القضية لم يكن دورا يليق به وبمقامه . وبالفعل ، ان تأويلا كهذا لا يقيم من اعتبار الا لقوة الاله . والحال انه في كل مرة يفسر فيها هوميروس هذه الاحداث او تلك بتدخل مماثل من قبل الآلهة، نراه يتصور هذه الآلهة محايثة للبشر انفسهم ، وكأنها قوة اهوائهم وقراراتهم ، او كأنها ايضا قوة الوضع الذي هم فيه ، قوة ما يحدث للانسان وعلة ما يقع له بحكم الوضع الذي يكون فيه في هذه اللحظة المحددة او تلك . وحين يقترن ظهور الآلهة بذكر وقائع خارجية تماما ، اختبارية صرف ، فهي في اكثر الاحيان سمات وتفاصيل مسلية ، نظير ما يفعل هوميروس حين يصور هيفائستوس الاعرج ، على سبيل المثال ، في دور نديم في وليمة الآلهة . وبصورة عامة ، لا يكترث هوميروس كثيرا لمسألة معرفة ما اذا كانت الوقائع التي يرويها مطابقة او غير مطابقة للواقع ، وهل لها ام لا اساس من الحقيقة . فتارة يتدخل آلهته ، وطورا لا يظهرون اي نشاط . وقد كان الاغريق يعلمون ان الشعراء هم الذين يقفون وراء هذه الظاهرات كلها وهذه التظاهرات والظهورات جميعها ، وان كانوا يصدقونها فانما بسبب مضمونها الروحي فحسب ، بسبب ذلك الروحي الذي هو ملازم الانسان والذي يشكل في الوقت نفسه ما هو كلي وعام في الاحداث العينية والموضوعية ، وما هو القوة الفاعلة والمحركة لها فعلا . ولهذه الاسباب جميعا لا حاجة بالانسان الى ان يكون من المؤمنين بالخرافات والمعتقدات الباطلة حتى يستمتع بالتمثيل الشعري للآلهة .

ب ـ الحفاظ على الاساس الاخلاقي

هذا هو الطابع العام للمثال الكلاسيكي الذي سنعاين عن كثب تفتحه اللاحق في معرض دراستنا للفنون الخصوصية . وجلّ ما يسعنا هنا هو ان نضيف فقط الملاحظة التالية : ان الآلهة والبشر في الفن الكلاسيكي يجب ان يدللوا ، حتى في اثناء توجههم نحو الخصوصي والخارجي ، على انهم لم يفقدوا الاتصال مع الاساس الاخلاقي . فليس ثمة من انفصال بعد بين ذاتيتهم وبين المضمون الجوهري لقوتهم . وكما ان الطبيعي يبقى ، في الفن الاغريقي ، في حالة تساوق وانسجام مع الروحي ويكون تابعا للداخلية رغم كونه عنصرا مطابقا ، كذلك يكون التماهي تاما بين الداخلية الذاتية الانسانية وبين موضوعية الروح الحقيقية ، اي المضمون الاساسي للخير المعنوي وللحق . ومن هذا المنظور لا يعرف المثال الكلاسيكي لا الانفصال بين الداخلية والشكل الخارجي ، ولا تمزق الذاتي الذي يتلبس طابعا عسفيا ويتفرع في اتجاهين متباينين : الغايات والاهواء من جهة ، والكلية المجردة من الجهة الاخرى . اذن فالجوهري مطالب هنا ايضا بأن يشكل أساس الشخصيات ، والفن الكلاسيكي يقصي عنه الشر والخطيئة والخبث المميز للذاتية المنطوية على ذاتها ؛ بيد أن ما يبقى غريبا عن هذا الفن هو ، بوجه خاص ، القسوة والفظاظة والدناءة والشناعة والفظائع التي تحتل مكانا بالغ الاهمية في الفن الرومانسي . صحيح انه يعرض لانظارنا عددا كبيرا من الجرائم ، وفي المقام الاول جرائم قتل الاب والتعديات على حرمة الحب العائلي والتقوى ، لكنه لا يقدم لنا هذه الجرائم والتعديات باعتبارها مجرد فظائع كما لا يفسرها لنا (على نحو ما درجت العادة عندنا منذ زمن غير بعيد) على انها عاقبة القدر الغاشم واللاعقلاني ، ملبسا اياها ظاهرا كاذبا من الضرورة ؛ بل يمثل

على الدوام الجرائم التي يقترفها البشر ، بناء على اوامر الآلهة او باستحسان منها في كثير من الاحيان ، وكأنها تحمل في ذاتها تبريرها الذاتي .

جـ ـ التطور نحو الظرف والفتنة

راينا التمثل العام للآلهة الكلاسيكية يبتعد ويناى اكثر فاكثر، بالرغم من ذلك الاساس الجوهري ، عن هدوء المثال وصفوه ، ليتمازج مع تعدد اشكال الظاهرات الفردية والخارجية ، وليولي المزيد من الاهتمام لتفاصيل الاحداث والاعمال ، وليضفي عليها طابعا انسانيا متعاظما . وبنتيجة هذا التطور يتجه الفن الكلاسيكي ، في نهاية المطاف ، نحو تخصيص الفردية الاحتمالية، باسباغه عليها شكلا لطيفا ، جذابا . وبالفعل ، ان الشعور باللطافة هو ذاك الذي يخالجنا حيال ظاهرة منفردة ، خاصة ، من ظاهرات العالم الخارجي ، ظاهرة مصوغة في تفاصيلها كافة ، وعن طريقها لا يعود العمل الفني يتوجه فقط الى الداخلية الجوهرية لمن يتأمل هذا العمل ، بل كذلك ، وبالقدر نفسه ، الى ذاتيته المتناهية . وبالفعل ، كلما اكتسب العمل الفني عينه طابعا متناهيا ، توثقت اكثر فاكثر صلاته بالذات المتناهية التي تلتقي ذاتها كما هي ـ وهذا ما يبهجها ـ في العمل الذي ابدعه الفنان . ويتحول وقار الآلهة الى ظرف ودماثة ، وهذان ، بدل ان يهزا الانسان ويسموا به فوق خصوصيته ، يبقيانه كما هو ، ولا يكون لهما من مطمح غير ان يحوزا باعجابه . وكما ان الخيال اذا ما استحوذ على التمثلات الدينية واعاد صياغتها بحرية ، مهتديا بهادي مثال من الجمال ، يعكف بصورة عامة على اقصاء وقار الورع والتقوى جانبا وبالتدريج ، وهذا ما يستتبع فساد الدين بما هو كذلك ،

كذلك فان اللطيف والجذاب يدخلان على الفن ، كلما اتسع المكان الذي يفسحه الفن لهما في تمثيلاته ، عنصر فساد ويعجلان بانحلاله . وبالفعل ، لا يفيد اللطيف في الاعلاء من قدر الجوهري، او في تعظيم اهمية الآلهة وشموليتها ، بل يفيد فقط في ابراز الجانب المتناهي والوجود الحسي والداخلية الذاتية التي تغدو وحدها من الان فصاعدا معقد الاهتمام ومثار الرضى . وهكذا كلما غدا ظرف المواضيع الممثلة هو العنصر الراجح الكفة في الجميل ، ازدادت عمقا الهوة التي تفصل اللطيف عن الكلي والشمولي وتعاظم الابتعاد عن المضمون العميق ، مع انه المصدر الوحيد للرضى الحقيقي والمحض .

بهذا الانتقال الى الخارجية والى الوضوح المفصل في تمثل اشكال الآلهة يرتبط الانتقال الى شكل فني آخر . فالخارجية تنطوي على وفرة هائلة من الاشكال والمظاهر المتناهية بحيث انه ما ان تزول الحواجز التي كانت تصد عن الفن هجمتها ، حتى تتألب جميع هذه الاشكال وهذه المظاهر على الفكرة الداخلية وشموليتها وحقيقتها ، وحتى تؤلب الفكرة ذاتها على واقعها الذي كف عن ان يكون مطابقا لها .

الفصل الثالث

انحلال الفن الكلاسيكي

كانت الآلهة الكلاسيكية تحمل في ذواتها بذور انحطاطها ، وحين كشف تطور الفن للوعي العيوب التي كانت ملازمة لها واماط اللثام عنها وجعلها ظاهرة للعيان ، استتبع هذا الانحطاط انحلال المثال الكلاسيكي . وقد راينا ان مبدأ هذا المثال يتالف من الفردية الروحية التي تجد تعبيرها المطابق بقدر او بآخر في الواقـــع الحسي ، في اشكال مباشرة وجسمانية . لكن هذه الفردية ، كما راينا ايضا ، انفصمت الى مجموعة من الآلهة الفردية التي ما كان تعيينها ضروريا في ذاته ، وبعبارة اخرى ، الى مجموعة من الآلهة المحبوة بسمات وطبائع عرضية صرف، والخاضعة هي ذاتها لجملة من المصادفات التي ما كان مفر من ان تفضي ، سواء ابالنسبة

الى الوعي ام الى التمثل الفني ، الى انحلال الآلهة واضمحلال سلطانها الابدي .

- ١ -

القـــدر

ان النحت ، في طور ازدهاره الكامل ، يتصور الآلهة كقوى جوهرية ويعطي عنها شكلا يمثلها مرتدة الى ذاتها ، محبوة بجمال هادىء ، مطمئنة ، واثقة من ذاتها ؛ وهو لا يشف الا لماماً عما يمكن ان تنطوي عليه هذه الآلهة من احتمالية وخارجية . لكن بما ان احتماليتها تنبع على وجه التحديد من تعددها وتباينها ، فان الفكر يردها الى تعيين الوهية **واحدة** ، الى تعيين عنصر إلهـــي واحد ، ويتخذ من صراعاتها ومواجهاتها تعبيرا عن الضرورة التي تصدع بها لتأثير هذه القوة . وبالفعل ، مهما عظمت قوة كل إله على حدة ، تبقى محدودة دوما ، لانها قوة فردية خصوصية . فضلا عن ذلك ، لا تتجمد الآلهة في سكون ابدي ، بل هي تخرج عنه بين الحين والآخر لتعكف على نشدان اهداف خصوصية ، لانجذابها من ناحية او اخرى الى اوضاع ومصادمات في الواقع الخارجي ، ولتتدخل بغية الانجاد والمساعدة تارة وبغية المعارضة او النهي او التفكير طورا . والحال ان مساعي الآلهة ومداخلاتها هذه ، التي فيها تتصرف تصرف الافـراد الفاعلين النشيطين ، تشتمل على قدر من الاحتمالية كفيل بتعكير جوهريتها ، ولكن من

دون ان يلغيها بتمامها ، وقمين بأن يجرها الى معترك تناقضات الواقع المتناهي والمحدود وصراعاته . وبحكم هذا التناهي الذي هو محايث لها ، تدخل في تناقض مع عظمتها وعزتها وجمال وجودها، وتقع ضحية العسف والمصادفة . والمثال بحصر المعنى لا يمنع هذا التناقض من التظاهر بملء قوته الا اذا مثل الافـــــراد الالهيين متوحدين ، غارقين في غبطة مطمئنة ، غرباء عن الحياة ، ممتنعين على العاطفة ، محاطين بجو من الكآبة التي تكلمنـــا عنها آنفا .
وهذه الكآبة تنمّ مقدما عن قدرها وتنذر به ، لانها تظهر وجـود شيء اعلى ، اسمى ، يهيمن عليها ويفرض حتمية الانتقال مـــن الخصوصيات الى وحدتها العامة . لكن لو دققنا النظر عن كثب في طبيعة هذه الوحدة العليا وشكلها ، للاحظنا انهــــا تمثل ، بالقياس الى فردية الآلهة وتعينها او تحددها النسبي ، تجريدا عاريا من الشكل هو **الضرورة** ، هو **القدر** الذي لا يعدو ان يكون في هذا التجريد ما هو اسمى بوجه عام ، هذا الاسمى الذي ان كان له على البشر والآلهة سلطان اكراه وقوة ارغام فانه يبقى في ذاته غير قابل للفهم وغير قابل للارجاع الى اي مفهوم . ان القدر ليس بعد الهدف المطلق ، المستقل بذاته ، المعادل لمرسوم إلهي ، ذاتي وشخصي ، وانما هو فقط القوة الواحدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الآلهة الفردية ؛ ومن غير الممكن ان تتمثل هذه القوة في مظهر فردي ، لانها لن تعدو ان تكون في هذه الحال فردية اضافية بين سائر الفرديات الاخرى ولن يكون في مستطاعهــــا بالتالي ان تهيمن عليها . ولهذا تبقى قوة القدر بلا شكـــــل ولا فردية ، كلزوم مجرد : فحين يتصارع البشر والآلهة ، المنفصلون عن بعضهم بعضا بخصوصياتهم ، ويسعى كل واحد منهم الـــى تغليب قوته الفردية والى تخطي الحد الذي ترسمه لكل منهـــم طاقاته وقدراته ، فما عليهم الا ان يصدعوا لامر **القدر** ، وإلا كتب عليهم السقوط ، اذ لا شيء يستطيع من إساره فكاكا .

- ٢ -

النزعة الى التشبيه علة انحلال الالهة

بالنظر الى ان اللزوم بذاته ليس من صفات الآلهة الخصوصية ولا يدخل في عداد مضمون تعيينها لذاتها بذاتها ، بل يحلق فوقها كتجريد فالت من كل تعيين ، فان الخصوصية والفردية لا تقعان بحكم ذلك تحت متناول إلزامه الفعلي وتبقى الحرية متاحة لهما لتملك جميع سمات الانساني الخارجية وكل تناهي التشبيه بما هو انساني ، واسلوك المسالك المعاكس لكل ما يشكل مفهوم الجوهري والالهي . اذن فانحطاط هذه الآلهة المخلوقة الجميلة ظاهرة لازمة في ذاتها لان الوعي ، الذي بات لا يجد لديها ذلك الشعور بالطمأنينة والسكون الذي كان مقيضا لها ان توفره له ، يشيح عنها ليرتد الى ذاته وينطوي على نفسه . وقد كانت النزعة الاغريقية الى التشبيه مرشحة ، اكثر من اي مذهب تشبيهي آخر ، للتعجيل بسقوط حظوة الآلهة ان في نظر المؤمنين الاطهار والبسطاء وان في نظر الشعراء .

ا ـ غياب الذاتية الداخلية

ان كانت الفردية الروحية تتلبس ، من حيث هي مثال ، الشكل الانساني ، فانما تتلبس الشكل المباشر ، الجسماني ، من دون ان تمتزج بالانساني في ذاته ، هذا الانساني الذي يعلم بكل تاكيد ، في نطاق العالم الصميم لوعيه الذاتي ، انه متمايز عن

الله ، لكن الذي يعرف ايضا كيف السبيل الى الغاء هذا التمايز عن طريق الذوبان في الله والتحول على هذا النحو الى ذاتية مطلقة ولامتناهية .

وعليه ، ان الداخلية التي تعرف نفسها لامتناهية هي التي يفتقر اليها المثال النحتي . فالاشكال النحتية الجميلة ليست منحوتة من الحجر او مصبوبة من البرونز فحسب ، بل يفتقر تعبيرها ايضا الى الذاتية اللامتناهية . ومهما تحمس المرء للجمال والفن ، تبق هذه الحماسة ذاتية خالصة ، لانها غير متضمنة في الموضوع المتأمل ، اي في الآلهة . والحال ان الكلية الحقيقية غير ممكنة التصور بدون هذه الوحدة وهذا اللاتناهي الذاتيين اللذين يعرفان انهما كذلك واللذين يؤلفان جزءا لا يتجزأ من الانسان والالهالحيين حقا والواعيين حقا لذاتهما. واذا لم يتم تصور الوحدة واللاتناهي المذكورين والتعبير عنهما بوصفهما جزءا اساسيا من مضمون **المطلق** وطبيعته ، فان هذا **المطلق** لا يتجلى عندئذ بوصفه ذاتا روحية حقا ، بل يأخذ طريقه الى الوجود ويعرض نفسه للتامل في مظهره الموضوعي وحده ، العاري من الروح الواعي . صحيح ان فردية الآلهة لا تخلو خلوا تاما من كل مضمون ذاتي ، لكن مضمونها هذا ذو طبيعة عرضية ويتجلى في وجهة خارجية بالنسبة الى هدوء الآلهة وصفوها الجوهريين .

من جهة اخرى ، ليست الذاتية المميزة للآلهة النحتية ذاتية لامتناهية وحقيقية في ذاتها . فلهذه الاخيرة ، كما سنرى في الفن الرومانسي ، جانب موضوعي يحتويها هو الله اللامتناهي والعارف بصفته هذه . لكن بالنظر الى ان الذات لا تحدس ولا تعي حضورها العيني والموضوعي في صورة جمال امثل للاله ، فانها تلفي نفسها لا تزال منفصلة ومتمايزة عن موضوعها المطلق ولا تمثل بالتالي سوى ذاتية عرضية ومتناهية بحتة .

قد يتراءى لبعضهم ان الانتقال الى دائرة اعلى واسمى كان يمكن ان يتصوره الخيال والفن وقد تحققبنتيجة حرب بين الآلهة،

نظير ما حدث عند الانتقال من رمزية الآلهة الطبيعية الى مثل الفن الكلاسيكي الروحية . ولكن لم يكن كذلك هو واقع الحال . فالانتقال الذي ننظر فيه هنا قد تم على صعيد مغاير تماما ، في شكل صراع واع ؛ كان مسرحه الواقع والحاضر . وهذا ما يبوىء الفن ، من حيث المضمون الاسمى الذي يفترض فيه ان يصبه في اشكال جديدة ، مكانة مغايرة تماما . فهذا المضمون الجديد لا يمثل للعيان في صورة كشف امكن الحصول عليه بواسطة الفن، وانما هو مكشوف وواضح بحد ذاته ، بدون معونة الفن ، وهو يدلف الى الوعي الذاتي، بعد ان يجتاز الطور النثري ، طور الدحض العقلي وطور البراهين والادلة الهادفة الى كسب الشعور الديني بواسطة المعجزات وعذابات الشهداء ، الخ ، وهذا كله مرفوق بوعي التعارض بين كل تناه وبين **المطلق** ، هذا التعارض الذي يتجلى في التاريخ الواقعي في شكل تعاقب من الاحداث وفي شكل حاضر موجود **حقا وفعلا** ، لا ممثل تمثيلا فحسب ؛ فالالهي ، او الله ذاته ، صار جسدا ؛ ولد وعاش وتألم ، ومات وبعث من جديد حيا . وهذا مضمون لم يختلقه الفن ، بل كان له وجوده خارجا عنه ؛ ولم يمتحه الفن من داخل ذاته ، بل ما كان عليه الا ان يعيد صياغته من حيث انه مسبق الوجود . وعلى النقيض من ذلك كان الانتقال الاول ، المتسم بصراع الآلهة، قد ولد من تصور فني ، وكان ثمرة للخيال الذي اعطى الانسان المدهوش آلهة جديدة بعد ان متح تعاليمها واشكالها من أعمق اعماق ذاته . من هنا ما كان في مقدور الآلهة الكلاسيكية الحفاظ على وجودها الا بجهود تمثلية ، وبعبارة اخرى ، ما كانت هذه الآلهة الا آلهة متمثلة ، منحوتة من الحجر او الفلز ، مدركة بالحدس ، ولم تكن آلهة من لحم ودم ، مقدودة فعلا وحقا من الروح . اذن فتشبيه الآلهة الاغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفتقران الى وجود انساني فعلي ، جسدي وروحي على حد سواء . والمسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي من جسد وروح ، ومثلته

بحياة الله ذاته وافعاله . وعلى هذا النحـــو جرى الاعتراف بالجسماني ، بما هو جسد ، بأنه جدير بالتكريم ، رغم وعـــي الطابع السلبي لما هو طبيعي وحسي ، وتكرس بالتالـــي المذهب التشبيهي . فكما ان الانسان اعتبر في بادىء الامر مخلوقا على صورة الله ، كذلك يتمثّل الله الان على صورة الانسان ، ومـن يعاين الابن يعاين الاب ، ومن يحب الابن يحب الاب ايضـــا ؛ وحضور الله ممكن تعرّفه في العالم والحياة الواقعيين . وقـــد تولت تصورات الفن تقديم هذا المضمون الجديد الى الوعي ، لكن الاساس الواقعي لهذا المضمون ، قصة تجسد الله ، انما جاء من الخارج . اذن فالانتقال الذي ندرسه هنا ما كان يمكن ان يجد نقطة انطلاقه في الفن ، لان التعارض بين القديم والجديد كـان سيكون في هذه الحال صارخا وحادا اكثر مما ينبغي . فإلـــه الدين المنزل هو ، بمضمونه وشكله ، الله الواقعي حقا ، ومـــا خصومه الا تجريدات موجودة في التمثل ، وما من سبيل الـى وضعها وإياه على سوية واحدة . وعلى العكس من ذلك تنتمي آلهة الفن الكلاسيكي جميعها ، القديمة منها والجديدة على حد سواء، الى دائرة التمثل ، وتستمد واقعها الوحيد من كونها متصوَّرة ومتمثلة من قبل الروح المتناهي بوصفها قوى للطبيعة والروح ، ولا شيء يحمل على محمل الجد اكثر من تصادمها وصراعها . ولو كان الانتقال من الآلهة الاغريقية الى إله المسيحية ، على العكس ، من صنع الفن ، لكان تصور وجود صراع بين الآلهة فقد كل صفة من الجد .

ب ــ الانتقال الى المسيحية كموضوع للفن الحديث

لهذا لم يقدم هذا الانتقال وهذا الصراع لفن الازمنة الحديثة

سوى موضوعات عارضة ، منعزلة ، لم تبق ذكرا ، ولا تشكل احداثا بارزة في تطور الفن . وبهذه المناسبة ، ساذكر فقط ، وعلى نحو عابر ، ببعض من التظاهرات المعروفة اكثر من غيرها . فكثيرا ما ترتفع الشكوى في ايامنا من انحطاط الفن الكلاسيكي ، وقد اعرب الشعراء مرارا وتكرارا عما يعتلج في نفوسهم من تاسف وحنين ازاء ظاهرة اضمحلال الآلهة والابطال الاغريقيين . وقد صاغوا هذه الشكاوى والتاسفات بصورة رئيسية من قبيل معارضة المسيحية التي يقرون لها باحتوائها على الحقيقة الاسمى، ولكن مع اضافة هذا التحفظ وهو ان انحطاط العصر القديم الكلاسيكي يشكل ، من وجهة نظر الفن ، حدثا يدعو للاسف الى ما لانهاية . ذلكم هو موضوع **آلهة الاغريق** لشيلر ، وهذه القصيدة تستأهل منا مشقة تدقيق النظر فيها لا من حيث انها قصيدة ، اي من وجهة نظر جمالها وايقاعها الصوتي ولوحاتها المفعمة بالحياة او بكآبة النفس الشجية فحسب ، بل كذلك من وجهة نظر مضمونها بالذات ، لان حماسة شيلر هي على الدوام حماسة حقيقية ، عميقة التعبير .

صحيح انه من الخطأ ان نزعم ان ثمة تنافيا مطلقا بين المسيحية والفن ، لكن المسيحية بلغت في مجرى تطورها، وفي عصر الانوار، نقطة لجم فيها الفكر والعقل ما كان الفن بامس الحاجة اليه : الشكل الانساني فعلا والتظاهر الواقعي لله . فالفن مطالب بأن يعقل مضمون الروح وبان يمثله في الشكل الانساني ، بما يعبر عنه هذا الشكل وما يفصح ، اي في شكل احداث واعمال وعواطف انسانية . ولكن لما حولت ملكة الفهم الله الى محض شيء متعقل ، ولما انتفى الايمان بتظاهر روحه في الواقع العيني، وبالاختصار ، لما حفرت هوة بين الله الفكروي والواقعي ، امسى محتما على فن هذه الديانة المستنيرة ان يتمخض عن تمثلات متنافية مع الفن بما هو كذلك . لكن ما ان تبارح ملكة الفهم هذه

التجريدات لترقى الى مستوى العقل ، تبرز من جديد الحاجة الى العيني ، وعلى الاخص ذلك العيني الذى يمثله الفن . صحيح ان الفن لم يُهجر هجرا نهائيا ، حتى في مرحلة ملكة الفهم المستنيرة تلك ، لكنه كان فنا نثريا ، ودليلنا على ما نقول نقبسه من مثال شيلر بالذات ، الذي انطلق اول ما انطلق من تلك المرحلة ثم ما لبث ان ساورته الحاجة الى الاشاحة عن ملكة الفهم التي لا ترضي لا عقله ولا عواطفه ولا اهواءه ، ليعبر عن حنينه الى الفن الحي ، وعلى الاخص الفن الاغريقي والآلهة الاغريقية ورؤيا الاغريق للعالم . ومن هذا الحنين ، الذي ساوره كرد فعل على نمط التفكير المجرد السائد في عصره ، ولدت القصيدة التي تقدم بنا الكلام عنها . فلقد كان موقف شيلر من المسيحية ، بحسب الصياغة الاولى للقصيدة ، موقفا جداليا وهجوميا ، لكنه خفف في وقت لاحق من حدة تصلبه ، فركز كل عدائه على التصورات المجردة لمرحلة الاستنارة ، هذه التصورات التي ما عتمت على كل حال ان فقدت حظوتها ونفوذها . وهو يشيد اولا بالرؤيا الاغريقية الموفقة التي ترى الطبيعة تعج كلها بالحياة والآلهة ؛ ثم ينتقل بعد ذلك الى الحاضر ، الى تصوره النثري لقوانين الطبيعة ولموقف الانسان من الله . ويقول : «هذا الصمت الحزين ، هل يبشرني بخالقي ؟ قاتم غلافه كذاته ، اذ **بعزوفي** وحده استطيع الاحتفاء به» .

صحيح ان العزوف يشكل عنصرا اساسيا من عناصر المسيحية ، لكن هذه الاخيرة ما كانت تستلهم الا الافكار الزهدية والرهبانية في مطالبتها الانسان بان يخنق عواطفه ويكبت دوافعه وغرائزه المسماة بالطبيعية ، وبان يقف بمنأى عن العالم العقلاني والواقعي ، وبان يرفض الاندماج بالاسرة والدولة ، وهذا ما يقرّب الشقة بين هذا التصور وبين تصور عصر الانوار عن مذهب

الربوبية(١) الذي كان يريد ، بحجة ان الله غير قابل لان يعرف ، ان يفرض على الانسان العزوف الاكبر ، العزوف الذي يتمثل في تجاهل الله ورفض تصوره . اما بحسب التصور المسيحي الحق ، فليس العزوف الا طورا للتأمل ، وطورا حينيا عابرا يتجرد اثناءه الطبيعي المحض ، الحسي والمتناهي ، من كل طابعه اللامطابق ليتيح للروح ان يرقى الى حرية ارفع ، والى توافق مع ذاته ، وهما حرية وتوافق ما كان يعرفهما الاغريق . اذن فالمسيحية تتنافى مع فكرة إله متوحد ، منفصل ومنعزل عن العالم المتروك لنفسه ، لان الله محايث بالتحديد لتلك الحرية ولذلك التوافق الروحي ، وكلاهما من صنع الله ؛ وعلى ضوء هذا المنظور فان عبارة شيلر المشهورة: «يوم كانت الآلهة اكثر انسانية، كان البشر اكثر الوهية» لن تبدو لنا الا خاطئة . وبالمقابل تفوقها اهمية كلمة الختام التي عدلها في وقت لاحق والتي يقول فيها عن الآلهة الاغريقية : «انها تحلق ، وقد كتب لها الخلاص من دفق الزمن ، فوق أعالي الباند (٢) ؛ وما قيض له ان يحيا مخلدا في الشعر لا بد ان يموت في الحياة» . وهو بذلك يؤكد ما قلناه أعلاه من ان الآلهة الاغريقية ما كان لها من وجود الا في التمثل والخيال، وانه ما كان لها من مكان في الحياة الواقعية ، وانها كانت عاجزة عن ان تكون مصدر رضى اسمى للروح .

كان بارني (٣) ، الذي عادت عليه مراثيه الناجحة بلقب

---

١ ـ الربوبية Déisme مذهب يقر بوجود الله ، وينكر الوحي والآخرة، وينادي بالديانة الطبيعية . «م»

٢ ـ الباند : كتلة جبال في اليونان الغربية ، وفي الميتولوجيا ان ابولون وربات الشعر اختاروا احدى قممها مقاما لهم . «م»

٣ ـ ايفاريست ديزيره دي فورج فيكونت دي بارني : شاعر فرنسي ، اشتهر باشعاره الغزلية (١٧٥٣ ـ ١٨١٤) . «م»

تيبولس (٤) الفرنسي ، قد هاجم بدوره المسيحية في قصيدة من عشرة اناشيد ، هي ضرب من الملحمة بعنوان **حرب الآلهة** ؛ وقد اتسم تهجمه بشيء من الخفة ، لكنه تميز ايضا بقدر من تأجج القريحة وبقدر اكبر من روح التندر . الا ان جميع الفكاهات التي يمكن للمرء ان يتلفظ بها بهذا الخصوص لا تثبت شيئا ضد المسيحية ، كما انها لم تفلح قط ، حتى في زمن **اللوساندة** لمؤلفها ف. فون شليغل (٥) ، في رفع الانحلال الخلقي الى مصاف المقدسات . وفي قصيدة بارني يوجه الخصوص تنحرف مريم العذراء في نهاية المطاف عن الطريق القويم ، ويزجي الرهبان الفرنسكانيون والدومينيكانيون ، الخ ، وقتهم في احتساء الخمرة بصحبة المتهتكات ، بينما تفسق الراهبات مع جماعة من اهل المجون ؛ وبالاختصار ، يسير كل شيء بالمقلوب . وفي نهاية المطاف يغلب آلهة العالم القديم على امرهم ، فينسحبون من الاولمب الى البرناس (٦) .

وقد قدم غوته اخيرا في **خطيبة كورنثيا** لوحة تنطق بالحياة وصورة اعمق وابعد غورا للتنسك المسمى بالمسيحي ، فأوضح ان ادانة الحب لا تتفق مع مبدأ المسيحية الحقيقي ، بل تنبع على العكس من عدم فهم لهذا المبدأ ومن تفسير خاطىء له ، وعارض هذا التنسك الكاذب ، الذي يتجاهل ان دعوة المراة هي ان تصير زوجة والذي يرى في الاستنكاف عن الزواج شيئا اقدس من

---

٤ ـ تيبولس : شاعر لاتيني اشتهر بمراثيه (٥٠ ـ ١٨ ق.م) . «م»

٥ ـ فريدريك فون شليغل : كاتب وعالم الماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانية الالمانية (١٧٧٢ ـ ١٨٢٩) . «م»

٦ ـ البرناس : جبل في اليونان ، الى الشمال الشرقي من دلفي ، مقام ابولون وربات الشعر . «م»

الزواج ، عارضه بعواطف الانسان الطبيعية . وكما رأينا شيلر يعارض التجريدات الذهنية لعصر الانوار بالخيال الاغريقي ، كذلك نرى غوته يعارض الافكار والاتجاهات المستوحاة من تصور خاطىء وضيق للديانة المسيحيةبتبرير الاغريق الاخلاقي والعاطفي للزواج. وبفن لا مستزاد عليه ، احاط لوحته بجو من القلق ، اذ ابقى القارىء جاهلا الى النهاية بحقيقة المراة : اهي ميتة ام حية ام شبح من الاشباح ، وبفن مماثل اختار لاشعاره وزنا اتاح له ان يقرن ببراعة الهزل الى الجد ، وهذا ما يؤجج شعور القلق الذي تتركه المسرحية في نفس المرء ويزيده اضطراما .

جـ ـ انحلال الفن الكلاسيكي في مضماره الخاص

قبل ان نتطرق الى التحليل المعمق للشكل الفني الجديد الذي تقع معارضته للشكل القديم خارج اطار التطور الذي ندرس هنا مراحله الاساسية ، يجب ان نكوّن فكرة أوضح وادق عن التحول الذي تم في الفن القديم نفسه . ويكمن مبدأ هذا التحول في ان الروح ـ الذي كانت فرديته تعتبر حتى الان منسجمة مع الجوهرية الحقيقية للطبيعة والوجود الانساني ، والذي كان ، في حياته وارادته وانجازاته ، واعيا لهذا الانسجام ـ اقول : يكمن مبدأ التحول في ان الروح هذا يشرع من الان فصاعدا بالانسحاب الى لاتناهي الحياة الداخلية ، ولكنه بدلا من ان يهتدي الى اللامتناهي الحقيقي لا يفلح الا في تحقيق انسحاب شكلي صرف وذي طابع متناه .

لندقق النظر عن كثب في الاوضاع العينية التي تتجاوب والمبدأ الذي صفناه للتو . اول ما نلاحظه في هذه الحال الحقيقة التي سبق لنا الاطلاع عليها ، وهي ان مضمون الآلهة الاغريقية

كان الجانب الجوهري من الحياة ومن اعمال الانسان الواقعي . وعلى هذا النحو كان في مستطاع الانسان ، اذا ما تأمل الآلهة ، ان يكوّن فكرة عن التعيين الاسمى للوجود وغرضه العام وهدفه الاعلى ، باعتبار ذلك كله له اساسه في الواقع . وبما ان تمثل الشكل الروحي مرتبطا بالواقع الخارجي كان واحدة من السمات المميزة الاساسية للفن الاغريقي ، فقد انتهى الامر بالتعيين الروحي المطلق للانسان الى ان يظهر بمظهر واقع موضوعي والى ان يفرض على الفرد واجب تحقيق توافقه مع جوهر هذا التعيين وكليته . وكان هذا الهدف الاسمى يتمثل بالنسبة الى الاغريقي في التوافق مع مصالح الدولة وواجبات المواطن ، وفي التزام جانب الوطنية الحية . وخارج اطار هذه المصالح ، لم يكن ثمة وجود لمصالح اخرى اسمى واقرب الى الحق . بيد ان الحياة السياسية تتألف من تظاهرات خارجية ، اجلها بما هي كذلك قصير وعابر . ومن غير العسير ان نبين ان دولة تسود فيها مثل هذه الحرية ، وتتماهى بمثل هذا التماهي المباشر مع جميع المواطنين الذين يقومون بأنشط دور في جميع الشؤون العامة ، لا يمكن الا ان تكون دولة صغيرة وضعيفة ، مقضيا عليها بالزوال اما لاسباب داخلية وإما لاسباب خارجية ، تاريخية صرف . وبالفعل ، ان ما هو خصوصي وذاتي لا يجد في مثل هذا الانصهار الحميم بين الفرد وعمومية الحياة السياسية الوسيلة التي تتيح له توكيد ذاته من دون ان تتضرر بقدر او بآخر مصالح الدولة بنتيجة ذلك . بيد ان الخصوصية الذاتية ، المنفصلة على هذا النحو عن الجوهري وغير المتشربة بتمامها من قبله ، تنحط الى انانية طبيعية ، ضيقة، محدودة ، تسلك طريقها الخاص وتنشد اهدافا لا تمتّ بصلة الى اهداف الكل ، وتغدو على هذا النحو علةتلاشٍ واضمحلال للدولة، بعد ان تكون قد اكتسبت القوة الذاتية التي تتيح لها ان تقف من الدولة هذه موقف معارضة سافرة . وفضلا عن ذلك يشعر

الفرد ، في قلب هذه الحرية وبفعلها تحديدا ، بحاجة تساوره الى حرية ارفع ، بالحاجة الى ان يكون حرا لا في الدولة فحسب ، نظير كل ما هو جوهري ، ولا بالقياس الى الاخــلاق والقوانين السائدة فحسب ، بل كذلك في حياته الداخلية الخاصة ، بحيث يتأتى له ان يستمد معايير الجمال والعدل من معرفته الذاتيــة الخاصة . فالفرد يبغي توكيد ذاته باعتباره ذا طبيعة جوهرية ، ومن هنا يولد ، في قلب هذه الحرية ، طلاق جديد بين الغايات المفيدة للدولة وبين غايات الرعية بوصفه فردا حرا . وترجــع بدايات هذا التناقض الى ايام سقراط ، بينما ادى الغــرور والانانية وشطط الديموقراطية والديماغوجية ، من جهة اخرى ، الى زعزعة الدولة الى حد لم يخف معه رجال من امثال افلاطون وكزينوفون (٧) قرفهم من الحال التي آلت اليها المدينة التي فيها راوا النور والتي أوكل فيها تسيير دفة الشؤون العامة الى رجال يجمعون الخفة الى الاستهتار وعدم المبالاة .

ان التعارض بين الروح المستقل في ذاته وبين الوجــود الخارجي هو ما يميز اذن الظاهرة الانتقالية التي عنها نتحدث . فالروحي ، في هذا الانفصال عن واقعه الذي لا يعود يهتدي فيه الى ذاته ، يغدو روحيا مجردا ، لكن هذا الروحي المجرد ليس هو الله الشرقي الواحد والمجرد ، بل هو على العكس الذات الواقعية ، الواعية لذاتها ، التي تكتشف في داخليتها الذاتية كل شمولية الفكر والجمال والحقيقة والخير ، وهذا ، بدلا من ان يغنيهــا بمعرفة العالم الواقعي ، يجعلها تعيش في حالة انفرادية مــع

---

٧ ـ كزينوفون : مؤرخ وفيلسوف وقائد اغريقي ، كان من تلامذة سقراط ، قاد انسحاب العشرة آلاف مقاتل من الفرات الى البحر الاسود ووصف هذه المسيرة في كتابه «اناباز» او «الرحلة» . وله كذلك «الهيلينيون» و«كتاب الاقتصاد» ورواية تاريخية فلسفية (٣٠) ـ ٣٣٥ ق.م) . «م»

افكارها وقناعاتها . ولو بقي هذا الوضع على ما هو عليه من دون ان يتخطى المعارضة التي حددنا سماتها ولو بقيت مظاهره المتعارضة بلا توفيق او لو كان محتما عليها ان تبقى كذلك ، لكان من طبيعة نثرية خالصة . ولكنه لم يمس كذلك بعد ، في الطور الذي نحن فيه . وبالفعل ، ان الاغريقي تحركه من جهة اولى ارادة ثابتة في عمل الخير ، وهو لا يتصور من سبيل آخر الى تحقيق هـذه الرغبة ، هذه الارادة ، هذه المطامح الا بممارسـة الفضيلة ، والخضوع الآلهة القديمة ، والاخلاق والقوانين المتوارثة ؛ لكنه من الجهة الثانية غير راض بالمرة عن الحياة الراهنة ، عن الحياة السياسية الفعلية السائدة عصرئذ ، ويظهر ميلا الى نبذ طرائق التفكير القديمة ، والى اطراح وطنية الازمنة الماضية وحكمتهـا السياسية ، وهذا ما يخلق بالضرورة تعارضا بين الداخليـة الذاتية والواقع الخارجي . وبالنظر الى ان المدركات الاخلاقية ، المتناقلة بالتوارث ، ما عادت توفر له تلبية عميقة حقا ، فانـه ينقلب على الخارجي ويتبنى ازاءه موقفا سلبيا ، معاديا ، تمليه الرغبة والنية في تغييره . وتكمن في اساس هذا حاجة داخلية تصطدم ، عندما تفصح عن نفسها على نحو واضح وصلب ، بعالم مسبق التكوين ومتعارض معها ، بواقع فاسد قيد انحطـاط وانحلال تتناقض سماته جميعها مع الخير والحق ، لكن الفن هو الذي يتولى مهمة امتصاص هذا التناقض . وعندئذ يرى النور ، بالفعل ، شكل فني جديد ، ليس الفكر هو الذي يتولى فيه قيادة الصراع ضد هذا التناقض ـ وهذا ما يتركه الى حد كبير على ما هو عليه وبلا مساس ـ بل يدور فيه هذا الصراع على نحو يمثل معه الواقع نفسه ، في كل بطلانه وكل فساده ، وهو يدمر ذاته بذاته ؛ وبالاستناد الى هذا التدمير الذاتي تبذل المحاولات لاظهار الحق وكأنه قوة ثابتة ودائمة ، ولتجريد اللامعقول واللاعقلاني من القدرة على التصدي المباشر لما هو حق في ذاته . تلكم هي رسالة

النوع الهزلي الذي طبقه ارسطوفانس على الجوانب الاساسية من واقع عصره ، واستخدم سلاحه بلا غضب وبصفو مزاج وتفكه .

- ٣ -

الهجـــاء

بيد ان هذا الامتصاص بواسطة الفن يبقى غير ناجع ولا فعال، لان الامر لا يعدو ان يكون هجوما على شكل **التناقض** ، ومثل هذا الهجوم لا يحقق تصالحا شعريا ، بل يكتفي بأن يقيم بين حـدي التناقض علاقات نثرية تعني ، على ما هو ظاهر للعيان ، نهايـــة الفن الكلاسيكي ، لانها تلغي الآلهة النحتيـــة وجمال العالــــم الانساني سواء بسواء . لذا ينبغي علينا ان نبحث هنا عن كنـه الشكل الفني الذي يظل يمتلك القدرة ، في هذا الطور الانتقالي، على التسامي الى نمط تمثل يكون بحق في مستوى المهمة التي تفرض نفسها ، وعلى تحقيقها .

لقد راينا ان نقطة انتهاء الفن الرمزي تمثلت في انفصال بين المضمون والشكل ، على اعتبار ان المضمون يتناثر الى عدد جم من الاشكال : التشبيه ، الحكاية الرمزية ، المثل الرمزي ، اللغز ، الخ . وان تكن علة انحلال المثال ، في الحالة التي تستاثـــر باهتمامنا هنا ، تكمن في انفصال من النوع نفسه ، فمن حقنا ان نتساءل فيمَ يكمن الفارق بين الطور التقليدي الراهن والطـــور الذي كرس نهاية الفن الرمزي . هاكم ما يمكن لنا ان نقوله بصدد هذا الموضوع .

ا ـ الفارق بين انحلال الفن الكلاسيكي وانحلال الفن الرمزي

ان يكن ثمة وجود من البداية في الفن الرمزي والتشبيهي بحصر المعنى انفصال بين المدلول والشكل ، وهذا بالرغم مما بينهما من صلة وقرابة ، فانهما بالمقابل يحافظان ، واحدهما ازاء الآخر ، على موقف لا يتميز بشيء من السلبية ، بل هو اقرب الى الود بالاحرى ، وذلك بالنظر الى ان صلة القربى او التشابه بين سماتهما وصفاتهما هي التي تجعل التقريب بينهما ممكنا . واستمرار الانفصال في قلب هذا التقارب ليس الا تعبيرا عن عداء متبادل ، ولا نتيجة لانحلال عنيف يفصم اتحادا حميما في ذاته. وعلى العكس من ذلك يرتكز مثال الفن الكلاسيكي الى اتحاد كامل وانصهار تام بين كل من المدلول والشكل ، وكل من الفردية الروحية وتظهيرها الكامل . والانفصال بين حدي هذا الاتحاد الامثل لا يمكن الا ان يكون نتيجة لاستحالة استمرارهما كليهما في احدى المراحل في هذا الاتحاد وفي هذه الحالة من التوافق الذي لا يلبث ان يعقبه موقف عدائي لا توفيق فيه يقفه المضمون من الشكل ، والشكل من المضمون .

ب ـ الهجاء

بنتيجة هذه العلاقات الجديدة طرا تبدل على مضمون كلا الحدين ايضا . وبالفعل ، ان تجريدات او افكارا عامة او تعاليم وإرشادات وقواعد تنطوي على ما يشبه العموميات المجردة هي التي تشكل في الفن الرمزي مضمون التمثيلات الحسية ؛ لكن ان بقي المضمون يتكون ، لدى الانتقال من الفن الكلاسيكي الى الفن

الرومانسي ، من افكار عامة وتجريدات وشعارات وحكم بناءة ، فليست التجريدات بذاتها ، وبما هي كذلك ، هي التي تؤلف مضمون احد حدي التناقض ، وانما التجريدات كما توجد في الوعي الذاتي ، في الوعي المنطوي على ذاته والذي لا سند له غير ذاته . ذلك ان المطلب الاول لهذا الطور الانتقالي ان يتجلى الروحي ، الذي امكن للمثال ادراكه ، من تلقاء نفسه وكصفة مستقلة وناة ية . ولقد كانت الفردية الروحية لعبت ، في الفن الكلاسيكي ، الدور الرئيسي ، وان كانت ، في مظهرها الواقعي، غير قابلة للانفصال عن كينونتها – في – الهنا المباشرة . بيد ان المطلوب في الطور الانتقالي الجديد تمثيل فردية ما عادت تسعى الى توكيد هيمنتها على الشكل الذي هو غير مطابق لها وعلى الواقع الخارجي . وعلى هذا النحو يستعيد العالم الروحي ملء حريته؛ فقد انفصل عن الحسي وتجلى ، بحكم انطوائه على نفسه ، كذات واعية لا تلقى من تلبية لها الا في داخليتها . لكن هذه الذات ، التي تنحي عنها الخارجية بعيدا ، ليست هي بعد ، من وجهة النظر الروحية ، الكلية الحقة التي لا مضمون لها سوى **المطلق** في شكل الروحية الواعية ، وانما هي ، بسبب تعارضها مع الواقع ، ذاتية مجردة خالصة ، متناهية ، غير قانعة ولا راضية .

وبمواجهة هذه الذاتية ينتصب واقع متناه هو الآخر ، واقع يغدو بدوره حرا ، وبحكم ذلك تحديدا ، اي بحكم من ان الروحي، المحوّل بتمامه الى داخلية ، ينسحب منه لكيلا يعود اليه ابدا ، اقول : بحكم ذلك يظهر هذا الواقع وكانه واقع الآلهة المهجور ، كانه عالم ساقط . وبهذه الصورة سيمثل الفن من الان فصاعدا الروح المفكر ، الذات من حيث هي ذات عارفة ومريدة للخير وللفضيلة وان على نحو مجرد ، ومعارضة بضراوة الازمنة الحاضرة التي حلت بها آفة الانحطاط . وعدم قابلية هذا التناقض للحل – وهو التناقض الذي لا سبيل الى الغاء تباين الخارج والداخل فيه – يضفي على العلاقات بين هذين الحدين الطابع النثري الذي

تقدم بنا الكلام عنه . فصاحب الروح النبيلة والنفس الفاضلة ، الذي يجابهه عالم الرذائل والغباء برفض تحقيق صبواته الواعية، يثور بسخط غاضب او سخرية ناعمة او تهكم جارح على الحياة المترائية لناظريه ليندد او ليهزأ بالعالم الذي يتناقض تناقضـا صارخا مع فكرته المجردة عن الفضيلة والحقيقة .

ان الشكل الفني ، الذي يتلبسه تمثيل هذا التناقض السافر بين الذاتية المتناهية والعالم المنحط ، هو شكل الهجاء الذي مـا استطاعت النظريات الشائعة ان تفهم قط طبيعته الحقيقية ، لانها ما درت قط في اي باب تصنفه . وبالفعل ، لا يمتّ الهجاء باي صلة الى الملحمة ، كما انه لا يندرج في عداد الشعر الغنائي ، بالنظر الى ان ما يعبر عنه الهجاء ليس العواطف ، بل ما هو خير وضروري بحد ذاته بوجه العموم ؛ وبالرغم من ان الخصوصيـة الذاتية لا تتوانى عن تلوين هذا التعبير وعن اظهاره وكانه التعبير عن الميول والنوازع الفاضلة للذات عينها ، فانه لا يسبح في ذلك الجو من الجمال الحر الذي يشكل مصدرا للمتع الجمالية ، بل يحافظ على التفارق بين الذاتية ، بتوكيداتها المجـــردة ، وبين الواقع الخارجي ، فما هو بالتالي لا بعمل شعري ولا بعمل فني . ولهذا اذا اردنا ان نفهم وجهة النظر الهجائية ، فلا مناص من الامتناع عن اعتباره نوعا شعريا ، ومن وضعه في المكان الوحيد الملائم له كشكل انتقالي للمثال الكلاسيكي .

ج ـ العالم الروماني
ارض الهجاء

بالنظر الى ان الانحلال النثري للفكرة ، منظورا اليه من وجهة نظر مضمونه الداخلي ، هو الذي يتظاهر في الهجاء ، فليس في اليونان ، بلد الجمال ، ينبغي ان نبحث عن الارض الحقيقيـــة

للهجاء . فهذا النوع الادبي ، كما حددناه ، مناسب في المقام الاول للرومان . فما يميز روح العالم الروماني هو الدور الراجح الذي يلعبه فيه التجريد ، والقانون الجامد ، وانحطاط الجمال والاخلاقية الصافية ، وقلة الاحترام الذي تخص به الاسرة ، وسيادة الاخلاق المباشرة والطبيعية ، وبصورة عامة ، تضحية الفردية المسلسة قيادها للدولة والتي تجد ترضيتها المرامة في الخضوع البارد والوقور للقوانين المجردة . ولقد كان مبدأ الفضيلة السياسية ، التي استطاعت صرامتها الباردة ان تفرض نفسها في خاتمة المطاف على جميع الفرديات الانية الخارجية ، بينما خضع القانون الشكلي في روما بالذات لعملية اعداد وتوسيع طالت حتى أدق التفاصيل وازهدها شانا ، اقول : كان مبدأ هذه الفضيلة السياسية يتنافى تنافيا مطلقا مع الفن الحقيقي . ولهذا عبثا نبحث في روما عن فن كبير ، حر وجميل. وانما في مدرسة الاغريق كان الرومان قد تعلموا ما كنه النحت والرسم والشعر الملحمي والغنائي والمسرحي . وانه لما يلفت النظر ان التهريجيات الهزلية وال Fescennines وال Atellanes (٨) هي وحدها التي يمكن ان تعتبر ابداعات رومانية حقا ، بينما كانت الهزليات الامتن بناء ، بما فيها هزليات بلاوطس (٩) ، وهذا من دون ان نتحدث عن هزليات تيرنسيوس (١٠) ، محاكاة للهزليات

---

٨ ـ نوع من التمثيليات التهريجية ينسب الى مدينة أتيلا الرومانية. «م»

٩ ـ بلاوطس : شاعر هزلي لاتيني ، تنسب اليه مئة وثلاثون مسرحية ، استقى موضوعاتها من الاغريق ، ولكنه غالى في الهزل فيها الى درجة التهريج (٢٥٤ ـ ١٨٤ ق.م) . «م»

١٠ ـ تيرنسيوس : شاعر هزلي لاتيني ، الف ست هزليات ، قلد فيها الاغريق ، واعتبره الكلاسيكيون المحدثون ، وبخاصة موليير ، نموذجا يحتذى (١٩٠ ـ ١٥٩ ق.م) . «م»

الاغريقية اكثر منها نتاجا رومانيا أصيلا . وقد سبق إنيوس(١١) ان قبس من المصادر الاغريقية وجعل الميتولوجيا نثرية . والشكل الفني الذي يعود دون سواه الى الرومان هو ذو ماهية نثرية في المقام الاول : فقد اصابوا توفيقا مرموقا في الشعر التعليمي ، ذي المضمون الاخلاقي بوجه خاص ، وهو شعر لا يهدف العروض فيه والصور والتشابيه وحسن البيان الا الى اضفاء شيء من الزخرفة والبهجة على التأملات العامة بحيث تلقى المزيد من القبول . بيد ان نوعهم المفضل كان الهجاء . وما سعوا الى التعبير عنه في تلك الاهاجي المفخمة الجوفاء هو ، في المقام الاول، سخطهم الفاضل على رذائل العالم الذي فيه كانوا يحيون . وهذا الشكل الفني ، النثري جوهرا ، لا يمكن ان يتلبس ظاهرا شعريا الا اذا صوّر العالم الفاسد وكأنه يصارع فساده الذاتي ، فاذا بهذا الفساد يزول ويختفي بحكم لامعقوليته المشتطة الى حدها الاقصى . هكذا نجد هوراسيوس (١٢) ، الذي يستلهم في شعره الغنائي الروح والاساليب الاغريقية ، يرسم في رسائله او اهاجيه التي يشف فيها عن ذاته لوحة حية لاخلاق زمانه ، يوضح فيها كيف تدمر حماقات عصره ومفاسده نفسها بنفسها بفعل الاختيار الاخرق الوسائل المستخدمة في تحقيقها . بيد ان الامر لا يعدو ان يكون هزلا ناعما وتهكما يتسمان اكثر ما يتسمان بالرشاقة ، ولكنهما يفتقران الى الطابع الشعري ويكتفيان بالهزء مما هو رديء . ويعارض غيره الرذائل معارضة مباشرة بفكرة العدل

---

١١ ـ كوانتوس إنيوس : شاعر لاتيني. اغريقي الاصل ، له ملحمة **الحوليات** التي يروي فيها تاريخ روما ، وله كذلك مآسٍ وقصائد ذات نزوع فلسفي واخلاقي (٢٣٩ ـ ١٦٩ ق.م) . «م»

١٢ ـ كوانتوس هوراسيوس فلاكوس : شاعر لاتيني ، له «القصائد» و«الرسائل» و«الاهاجي» ، اعطى طابعا قوميا لادب الرومان (٦٥ ـ ٨ ق.م) . «م»

والفضيلة المجردة ، وفي هذه الحال يتلبس السخط والغيظ والغضب والكره تارة شكل عموميات خطابية مجردة عن الفضيلة والحكمة ، وطورا شكل احتجاج روح نبيلة ، جرحت في مشاعرها ، على فساد العصر وخنوعه ، وتارة ثالثة شكل معارضة لرذائل الحاضر بصورة اخلاق الماضي والحرية السالفة وفضائل العصر الفائت ، دونما كبير امل واقتناع ، ولا لهدف الا اهدف بيان ان الموقف الوحيد الذي يمكن ان يقفه المرء ازاء بؤس العصر الحاضر المخزي واخطاره وتقلباته وعدم استقراره ، هو موقف اللامبالاة الرواقية والصلابة الداخلية لروح فاضلة . وينعكس هذا الاستياء ايضا ، وبالمنوال ذاته ، في التاريخ والفلسفة الرومانيين . فسالوستس (١٣) يحتج على فساد الاخلاق الذي ما كان عنه بغريب ، ويبحث تيطس ــ ليفوس (١٤) ، رغم رشاقته الخطابية ، عن العزاء والترضية في رسم الازمنة الغابرة ؛ لكن تاقيطس (١٥) هو الذي ندد بقوة وبجلاء لا يعرف الرحمة برذائل زمانه ، مدللا على سخط نبيل بقدر ما هو عميق ، ومتحاشيا اسلوب التفخيم الاجوف . اما بين الهجائين ، فان برسيوس هو

---

١٣ ــ سالوستس : مؤرخ لاتيني ، طرد من مجلس الشيوخ بعد سلسلة من المغامرات الفاضحة ، وصار واليا على نوميديا وجمع ثروة كبيرة . وبعد وفاة قيصر انسحب من الحياة السياسية ووقف نفسه على التاريخ وكتب «حرب جوغرتا» و«مؤامرة كاتيلينا» وغيرها (٨٦ ــ ٣٥ ق.م) . «م»

١٤ ــ تيطس ــ ليفوس : مؤرخ لاتيني ، له كتاب في التاريخ الروماني من الاصول الى العام التاسع ق.م في ١٤٢ جزءا لم يصلنا منها سوى ٣٥ . وقد كان معجبا بماضي روما وجعل من التاريخ عملا وطنيا (٦٤ او ٥٩ ق.م ــ ١٧ ب.م) . «م»

١٥ ــ تاقيطس : مؤرخ لاتيني ، له «الحوليات» و«التواريخ» و«جرمانيا» و«محاورة الخطباء» ، يتميز اسلوبه بالاقتضاب (٥٥ ــ ١٢٠ ب.م) . «م»

الذي يدلل على اكبر قدر من سلاطة اللسان . وهو يتفوق على جوفيناليس (١٦) في لذع الكلام . وفي زمن لاحق ، رفع السوري الاغريقي لوقيانوس (١٧) صوته بالاحتجاج المرح على كل شيء وعلى الجميع ، من فلاسفة وابطال وآلهة ، وابرز على نحو ممتع ومبهج الجانب الانساني والفردي فيهم . لكنه كثيرا ما يسقط في الهذر ويلح الى حد لا يطاق على الخارجية الصرف لسمات الآلهة واعمالها ، وهذا ما يجعل قراءته مملة ، ولاسيما بالنسبة الينا نحن المحدثين . ذلك ان ما كان يتطلع الى هدمه قد زال من الوجود منذ زمن بعيد بالنسبة الينا ، ونحن نعلم من جهة اخرى ان سمات الآلهة ، التي سعى الى الهزء منها ، تحتفظ رغم مزاحه وتهكمه ، ومن وجهة نظر الجمال ، بقيمة خالدة .

ان عصرنا غير مؤات للنوع الهجائي . ولقد كان كوتا وغوته خصصا جوائز لمكافاة افضل الاهاجي ، لكن نداءهما لم يلق تجاوبا . فالنوع الهجائي يرتكز الى مبادىء صلبة لا تتفق وطبيعة عصرنا ، اذ املتها حكمة مجردة وفضيلة متزمتة ومكتفية بذاتها ، وهذا ما يجعلها تتناقض والواقع وتعجز عن المساهمة بفعالية ، وبوسائل شعرية حقا، في زوال الجوانب القائمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها امام نور الحق الباهر .

غير ان الفن لا يستطيع ـ ما لم يخن مبدأه ـ ان يتمسك بهذا الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعي الخارجي . فالذاتي ينبغي ان يجري تصوره لامتناهيا في ذاته ، موجودا في ذاته

---

١٦ ـ ديكيموس جونيوس جوفيناليس : شاعر لاتيني ، له «الاهاجي» التي يهاجم فيها اخلاق اهل زمانه (٦٠ ـ ١٤٠ ب.م) . «م»

١٧ ـ لوقيانوس الشميشاطي : كاتب اغريقي من مواليد شميشاط سورية، له «محاورة الاموات» و«مجمع الآلهة» ، سخر من تقاليد عصره وآرائه المسبقة (١٢٥ ـ ١٩٢) . «م»

وللذاته ؛ ومع انه يبقي على وجود الواقعي رغم تعارضه مـــع الحقيقي، فليس بجائز له ان يحبس نفسه في موقف سلبي محض ازاءه ، بل عليه على العكس ان يسعى بجميع الوسائل الى الوصول الى التركيب بين الواقعي والحقيقي ؛ وانما بفضل هذا المسعى وهذا النشاط لتحقق الذاتية المطلقة ، بالتعارض مع الافـــراد المثاليين للفن الكلاسيكي .

الفنّ الرّومَانِسيّ

مدخل
عن الرومانسي بوجه عام

بما ان شكل الفن الرومانسي يتحدد ، كما سبق لنا البيان بصدد الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ، بالمفهوم الداخلي للمضمون المطلوب تمثيله ، فعلينا بادىء ذي بدء ان نسعى الى تكوين فكرة واضحة عن المبدأ الذي هو في اساس هـــذا المضمون الجديد ، بوصفه بوجه عام مضمونا مطلقا للحقيقة ، ولرؤية جديدة للعالم ، ولشكل فني جديد .

تتميز **بدايات** الفن بميل الخيال الى التملص من إسار الطبيعة كيما يتجه نحو الروحية . لكن الامر لا يعدو ان يكون في هـــذا الطور محاولة يبذلها الروح ، الذي لا يكون قد وجد بعد المضمون الحقيقي الواجب اعطاؤه للفن والذي يجد نفسه مكرها بالتالي على الاكتفاء بإلباس المدلولات الطبيعية اشكالا خارجية ، او بالباس الداخليات الجوهرية تجريدات متجردة من الذاتية ، اقول : لا

يعدو ان يكون محاولة يبذلها الروح ليجعل من هذه الاشكال الخارجية والتجريدات مركز الفن بالذات . والحال غير هذه الحال في الفن الكلاسيكي . ففي هذا الفن تؤلف الروحية ، الساعية الى توكيد ذاتها على حساب المدلولات الطبيعية ، اساس ومبدأ المضمون الذي يوفر له الطبيعي والجسماني والحسي الشكل الخارجي . لكن هذا الشكل ، بدل ان يبقى كما في المرحلة السابقة سطحيا ولامتعينا وغير قابل للنفاذ منه الى مضمونه ، تحدد على نحو اتاح للفن الاقتدار على بلوغ اعلى درجات الكمال ، وذلك من خلال إشراب هذا الشكل بالروحية ، ومن خلال إضفاء صفة المثالية على الطبيعي عن طريق تحقيق الاتحاد الرائع بين الخارج والداخل وتحويل هذا الاتحاد الى واقع مطابق للروح في فرديته الجوهرية . وعلى هذا النحو ثبت الفن الكلاسيكي موقعه بوصفه التمثيل الاكثر اصالة للمثال وابتداء ملكوت الجمال . فلا شيء يمكن ان يكون ـ ولن يكون ابدا ـ اجمل .

بيد انه يوجد مع ذلك شيء ارفع واسمى من محض التمثيل الجميل للروح في شكل حسي ، مباشر ، حتى ولو كان مبتدعا من قبل الروح بالذات بوصفه مطابقا له . ذلك ان هذا الاتحاد ، المتحقق في العنصر الخارجي والمسبغ على الواقع الحسي وجودا مناسبا ومطابقا ، يظل مع ذلك متعارضا مع المفهوم الحقيقي للروح . فالسكون والهدوء اللذان تراءى للروح انه وجدهما في التظهر الجسماني لا يلبث ان يكتشف انهما عارضان ومؤقتان ، فيشعر بدفع متعاظم الى الانكفاء على ذاته والى طلب السكينة في توافق ما مع ذاته . وتتحلل كلية المثال ، البسيطة والمتينة في الظاهر ، وتغدو كلية مزدوجة: كلية الذاتي في ذاته وكلية التظاهر الخارجي ، علما بان هذا الازدواج مفروض فيه ان يتيح للروح الوصول الى سكينة أعمق عن طريق توافق اكثر حميمية مع دائرته الداخلية الخاصة . ولا يستطيع الروح ، المرتكز الى مبدأ

التطابق مع ذاته والى اندماج مفهومه وواقعه ، ان يهتدي الى وجود موائم لطبيعته الا في عالمه الخاص ، في العالم الروحي ، في روحه بالذات بما تنطوي عليه من مشاعر ، وباختصار ، في داخليته الاكثر حميمية والاعمق غورا . على هذا النحو يتولد لدى الروح وعي بأن «اخره» ، وجوده كروح ، انما هو موجود فيه ، وبالتالي وعي بانه انما بلاتناهيه وبحريته يتمتع .

- ١ -

مبدأ الذاتية الداخلية

ان ارتقاء الروح هذا نحو ذاته ، وهو الارتقاء الذي بفضله يجد في ذاته الموضوعية التي كان مضطرا حتى الان الى طلبها في العالم الحسي والخارجي ، والذي بفضله يكتسب الوعي والشعور باتحاده مع ذاته ، اقول : ان هذا الارتقاء يشكل المبدأ الاساسي للفن الرومانسي . وبهذا المبدا يرتبط بالضرورة مبدأ آخر مؤداه ان جمال المثال الكلاسيكي ، وبالتالي الجمال في شكله الاكثر مطابقة للمضمون المطلوب التعبير عنه ، لا يمثل الهدف الاسمى والغاية الاخيرة للفن الرومانسي . ذلك ان الروح في المرحلة الرومانسية يعرف ان حقيقته لا تتمثل في الغوص في الجسماني؛ بل على العكس ، فهو لا يعي حقيقته الا بانسحابه من الخارج ليرتد الى ذاته ، وإلا بعزوفه عن العالم الخارجي الذي لن يجد فيه عناصر وجود مطابق . وحتى عندما يأخذ هذا المضمون الجديد على عاتقه مهمة المثول للعيان في شكل جميل ، فان الجمال ، بالمعنى الذي اعطيناه حتى الان لهذه الكلمة ، يظل بالنسبة اليه

محمولا ثانويا ؛ انه يصير جمالا روحيا صرفا ، جمال الداخلية بما هي كذلك ، جمال الذاتية اللامتناهية والروحية في ذاتها .

لكن كيما يلقى الروح مستقرا له في اللامتناهي ، فلا بد ان يتسامى الى ما فوق الشخصية الشكلية والمتناهية ، الى **المطلق**؛ وبعبارة اخرى ، يجب ان يتمثل الروحي على انه مترع بالجوهري، وفي داخل هذا الجوهري على انه ذات محبوة بمعرفة وبارادة لا تستمدهما الا من ذاتها . وعلى العكس من ذلك ، لا يجوز تصور الجوهري والحقيقي على انه محض ما وراء للانساني ، الامر الذي لا يوجب في هذه الحال سوى الغاء النزعة التشبيهية Anthropomorphisme الاغريقية، وانما الانساني، بوصفهذاتية واقعية ، هو ما ينبغي تبنيه كمبدأ ، الامر الذي يستوجب في هذه الحال ، على العكس ، وكما راينا ، نزعة تشبيهية اكمل وامثل .

- ٢ -

العناصر الاساسية لمضمون الفن الرومانسي وشكله

فيما يتعلق بالعناصر الرئيسية التي يشتمل عليها هذا التعيين الاساسي ، ما علينا الا ان ندرس ، بصورة عامة ، الشكل ومجمل المواضيع التي يطرأ عليها تعديل بفعل المضمون الجديد للفن الرومانسي .

يتكون المضمون الحقيقي للفن الرومانسي من الداخلية المطلقة،

ويتكون شكله المطابق من الذاتية الروحية الواعية لاستقلالهـــا وسؤددها وحريتها . وهذا اللامتناهي وهذا الكلي الموجودان في ذاتهما ولذاتهما ينطويان على موقـــف سلبي مطلق ازاء كـــل خصوصية ، على توافق بسيط مع الذات يجهل كل انفصال وكل سيرورات الطبيعة ، مع تعاقب الولادة والاضمحلال والانبعاث ، وكل تحديد للحياة الروحية ؛ وهذا الموقف يترتب عليه ارجاع جميع الآلهة الخصوصية الى تماه محض وحميم مع الذاتيـــة الروحية . وقد نجم عن ذلك خلع الآلهة المتعددة التي التهمتها نار الذاتية ، وبدلا من الشرك النحتي بات الفن لا يعرف من الان فصاعدا سوى إله واحد ، روح واحد يتمتع بسيادة مطلقة ، روح واحد يريد ذاته ارادة مطلقة ويعرف ذاته معرفة مطلقة ويتحد مع ذاته اتحادا حرا ومطلقا ، بدل ان يتحلل الى مجموعة مـــن شخصيات ووظائف خصوصية لا رابط يجمع بينها سوى رابط ضرورة غامضة مبهمة .

بيد ان الذاتية المطلقة بما هي كذلك ما كانت لتكون في متناول الفن وما كانت لتصدر الا عن الفكر لولا انخراطها ايضا ـ كيمـــا تكون ذاتية **واقعية** مطابقة لمفهومها ـ في الواقع الخارجي لترتد ، من ثم ، الى ذاتها . وبفضل هذا الانتقال الى الواقع ، بفضل هذا الاحتكاك المباشر والحميم معه يتكشف **المطلق** على انه **المطلـــق** الحقيقي والاصيل ويغدو بالتالي في متناول الادراك والتمثـــل الفني ، بدلا من ان يظهر بمظهر **إله** لا غاية لنشاطه الا ان يخفض من شأن الطبيعة والوجود الانساني على حد سواء ، وصولا الى حذفهما وإلغائهما ، من دون ان يتظاهر فيهما بوصفه ذاتية واقعية وإلهية فعلا وواقعا .

غير ان وجود الله ليس واقعة طبيعية وحسية بما هي كذلك، وانما واقعة تتجاوز الحسي ؛ انه الحسي وقد صار ذاتية روحية، وهذه بدلا من ان تفقد في تظاهرها الخارجي طابعهـــا المطلق ، يتأتى لها بفعل هذا التظاهر ونتيجة له اليقين والوثوق بواقعيتها

من حيث هي **مطلق** . اذن فالله ، في حقيقته ، ليس محض مثال يولده الخيال ، بل انه يتدخل في تناهي الواقع الخارجي ، المنسوج من المصادفات والطوارىء ، من دون ان يكف عن ان يكون ، ومن دون ان يكف عن ان يعرف انه في قلب هذا الواقع هو الجوهر الالهي الذي يبقى لامتناهيا في ذاته والذي يكون هو ذاته مصدر هذا اللاتناهي . ونظرا الى ان الفرد الواقعي يغدو على هذا النحو تظاهر الله ، يصير للفن ، بحكم ذلك ، الحق في استعمال الشكل الانساني الخارجي للتعبير عن **المطلق** ، وهذا بالرغم من ان المهمة الجديدة التي تقع من الآن فصاعدا على عاتق الفن تتمثل لا في تمرير كل الداخلية في الخارجية الجسمانية ، ولا في حمل هذه على امتصاص تلك ، بل على العكس في صيانة استقلال الداخلية ، وفي جعل الوعي الروحي لله قابلا للادراك في الفرد . والآناء المتنوعة التي تتألف منها كلية هذه الرؤية للعالم ، من حيث هي كلية الحقيقة . تمثل من الان نصاعدا للعيان بوصفها تظاهرات انسانية مبتوتة الصلة بتظاهرات المراحل السابقة التي كان شكلها ومضمونها يتمثلان إما بمواضيع طبيعية ، كالشمس والسماء والافلاك . الخ ، واما : كما لدى الاغريق ، بآلهة تشع جمالا ، وبأبطال ومآثر وافعال ذات صلة بالواجبات التي توجبها الاخلاق العائلية او الحياة السياسية ؛ لكنما الشخص الفردي ، الواقعي ، المحبو بحياة داخلية ، هو الذي يكتسب قيمة لامتناهية : بوصفه المركز الاوحد الذي تتهيأ فيه وتشع منه الآناء الازلية للحقيقة المطلقة التي لا تتحقق الا من حيث هي روح.

وحينما نقارن طابع الفن الرومانسي ، على نحو ما حددناه به ، بطابع الفن الكلاسيكي ، الذي وجد اكمل تعبير له في النحت الاغريقي ، نلاحظ ان الهيئة النحتية للآلهة لا تعبر عن حركات ونشاط الروح الذي يبارح دائرة تمثيله الخارجي لينكفىء على ذاته ويرجع الى كينونته ــ لـ ــ ذاتها الداخلية . صحيح ان ما

هو متغير وعرضي في الفردية الاختبارية يتقلص الى حده الادنى في اشكال الآلهة الجميلة تلك ، بيد ان ما تفتقر اليه هو الذاتية الموجودة لذاتها ، العارفة ذاتها والمريدة ذاتها . وتتجلى هـــذه الثغرة ، خارجيا ، بافتقار التماثيل الى نور البصر ، هذا البصر الذي به تفصح النفس عن ذاتها بملء بساطتها . وما استطاعت حتى انجح آثار النحت الجميل ان تنجو من هذا العيب ، بمعنى ان داخليتها لا تشف عن ذاتها بما هي كذلك وفي تلك الحالة من التركيز الروحي التي لا يمكن لغير العين ان تشف عنها . ونور النفس هذا ، بدلا من ان ينبثق من التماثيل ، انما يخص المشاهد الذي لا تكون نفسه بحضرة نفس ولا عينه بحضرة عين . لكن الله في الفن الرومانسي هو الله الذي يرى ، الله الذي يعرف انه هو الله ويمتلك ذاتية داخلية ، الله الذي تنفتح داخليته وتتكشف لداخلية المؤمنين . وبالفعل ، ان السلبية اللامتناهية وانكفـــاء الروحي على ذاته يلغيان انتشاره الكامل في الجسماني ؛ فالذاتية هي النور الروحي الذي ينير ذاته بذاته ، ويضيء حيثما لم يكن وجود في السابق لغير الظلام ؛ وبينما لا يستطيع النور الطبيعي ان ينير سوى موضوع ، فان مضمار النور الروحي وموضوعه هو ذاته ، اي الذاتية العارفة ذاتها بما هي كذلك . لكن بالنظر الى ان هذه الداخلية المطلقة تتلبس في كينونتها – في – الهنا الواقعية مظهرا انسانيا ، وبالنظر الى ان الانساني يرتبط بدوره بمجمل العالم الذي هو جزء منه ، ينجم عن ذلك تعدد كبير سواء أفـــي اشكال الذاتي الروحي ام في اشكال الموضوعي العيني والخارجي الذي يتعرفه الروح على انه تابع له .

ويمكن لواقع الذاتية المطلقة ، المتشكل على هذا النحو ، ان يتظاهر ، شكلا ومضمونا ، بكيفيات ثلاث :

أ – نقطة الانطلاق الاولى سيقدمها لنا **المطلق** نفسه ، المطلق الذي يحقق ذاته ويؤكد ذاته ويعرف ذاته باعتباره روحا . والهيئة الانسانية تمثل على نحو يمكن تعرّفها معه للحال بوصفها إلهية

الانتماء . والانسان لا يطرح نفسه على انه محض انسان ، ذي طبع انساني محض واهواء محدودة وغايات وانجازات عارضة ، وذي وعي بالله ، وانما على انه هو الله ذاته ، الواحد والكلي ، الذي تكشف حياته وآلامه وولادته وموته وبعثه حتى للوعي المتناهي ما كنه الابدي واللامتناهي بموجب الحقيقة . ويمثل الفن الرومانسي هذا المضمون في قصة المسيح ووالدته وتلامذته ، وكذلك سائر من حل عليهم الروح القدس وقبسوا من الوهيته . وبالنظر الى ان الله ، من حيث انه **الكل** ، هو الذي يتجلى في الحياة الانسانية ، فان الواقع الذي يكشف عنه هذا التجلي ليس محدودا بالكينونة ـ في ـ الهنا ، الفردية والمباشرة ، للمسيح ، بل يمتد ليشمل الانسانية قاطبة ، هذه الانسانية التي فيها يفصح روح الله عن حضوره وقبها يبقى على وفاق مع ذاته . وامتداد حدس الروح هذا بذاته ، كينونة الروح في ذاتها ولذاتها هذه ، يعني الوئام وتصالح الروح مع ذاته في موضوعيته ، كما يعني ولادة عالم إلهي ، ولادة مملكة لله يستطيع فيها الالهي ، الذي يحايثه مبدأ التصالح مع واقعه ، ان يحقق هذا التصالح بتمامه ، ويحقق معه تماهيه الكامل مع ذاته .

ب ـ لكن ان يكن لهذا التماهي ، من حيث هو حرية روحية ولاتناه ، مبرره وجذوره في ماهية **المطلق** بالذات ، فان التصالح الذي ينجم عنه هذا التماهي ليس فعلا مسبق الوجود في الواقع الدنيوي ، الطبيعي والروحي ، بل يتم على العكس بفضل تسامي الروح الذي يتحرر من تناهي كينونته ـ في ـ الهنا المباشرة ليرقى نحو حقيقته . ولكي يتوصل الروح الى ذلك ، ويحقق كليته ويستعيد حريته ، لا بد له ان يبدأ بالانفصال عن ذاته وبمعارضة تناهيه باللامتناهي في ذاته . وانما بفضل انفصاله هذا عن ذاته وبنتيجته ، هذا الانفصال الذي هو مصدر وعلة كل ما هو سلبي ورديء وشرير في الوجود الطبيعي ، المتناهي والمباشر ، يغدو

الروح قادرا على تحطيم السلاسل التي تشد وثاقه الى هـــذا الوجود ليدلف من ثم الى مملكة الحقيقة والغبطة . الامر اذن هنا امر نشاط ، حركة للروح ، سيرورة منسوجة من الصراعـــات والمعارك المتسمة اساسا بالالم والموت والاحساس المؤلم بالعدم ، وبعذابات الروح والجسم . وبالفعل ، وكما ان الله يشرع بـان ينبذ بعيدا عنه الواقع المتناهي ، كذلك فان الانسان المتناهي ، الذي تكمن نقطة انطلاقه خارج مملكة الله ، تتحدد مهمته بالارتقاء الى الله ، بالتحرر من المتناهي ، مما هو بلا قيمة ، ليصير ، بفضل هذا التدمير لواقعه المباشر ، الواقع الحقيقي الذي موضعه اللـه بتظاهره كإنسـان . والالم اللامتناهي الذي يواكب هذه التضحية بالذاتية ، الالـم والموت اللذان نحتهما جانبا ، بطريقة او باخرى ، تمثلات الفن الكلاسيكي ، يتلقيان في الفن الرومانسي فقط طابعا من اللزوم والضرورة . ولا يسعنا ان نقول ان الاغريق قد ادركوا المدلول الماهوي للموت . فبما انهم ما كانوا يرون من شيء سلبي في ذاته لا في الطبيعية بما هي كذلك ، ولا في مباشرية الروح المقترن بالجسماني ، فقد كانوا يعتبرون الموت انتقالا مجردا ، لا خوف فيه ولا رهبة ، ومحض توقف وانقطاع لا تترتب عليه اي عواقب اخرى متعذر سبرها بالنسبة الى الفرد المتوفى . لكن حين تكتسب الذاتية ، بوصولها الى الكينونة ــ في ــ ذاتها الروحية ، اهمية جوهرية ، فان النفي الذي يستتبعه الموت يغدو نفيا لهذه الذاتية عينها ، وهذا ما يضفي عليه صفة الرهبة ؛ فهو يغدو موت النفس التي يكتب عليها الشقاء المطلق واللعنة الابدية ، بحكـــم اقصائها من الان فصاعدا والى الابد عن كل سعادة بالنظر الـى انها تكون قد صارت سلبية في ذاتها ولذاتها. ولكن بما ان الفردية الاغريقية ، منظورا اليها كذاتية روحية ، لا تعزو الى نفسها مثل تلك القيمة ، فمن الطبيعي ، والحالة هذه ، ان يتجلى لها الموت في مظهر من الصفو ، اذ ان الانسان لا ينتابه الخوف الا علـــى الاشياء التي يعزو اليها قيمة سامية . والحـــال ان الحياة لا

تكتسب بالنسبة الى الوعي قيمة لامتناهية الا متى خالج الذات ، التي تعتبر ذاتها واقعا روحيا ، واعيا ، فريدا ، شعور بالرهبة ازاء فكرة ان الموت لا يمكن ان يكون له من مفعول آخر سوى حذف هذا الواقع الايجابي والفانه. وازاء فكرة ان الموت لا يمكن ان يعني شيئا آخر سوى نفي هذا الواقع الايجابي . بيد ان الموت ليس له في الفن الكلاسيكي ، بالمقابل ، المدلول الايجابي الذي يتلقاه في الفن الرومانسي . وانما مع تقدم التفكير والوعي الذاتي فحسب . كما لدى سقراط على سبيل المثال ، يرتدي الخلود معنى اعمق ويغدو تلبية لحاجة اكثر تطورا . حين يعلن اوليس في العالم السفلي (**الاوذيسة** ، النشيد الحادي عشر ، الابيات ٤٨٢ ـ ٤٩١) ان آخيل أسعد حالا من جميع اولئك الذين عاشوا قبله وسيعيشون بعده ، لانه ان كان فيما انف قد نحيط بالتكريم والتوفير على غرار الآلهة فقد اضحى من الان فصاعدا ملكا على الاموات ، يرد آخيل ، الذي ما استطاب كثيرا هذه السعادة على ما يبدو ، راجيا اوليس ألا يعود الى التلفظ بكلمة واحدة بهدف تعزيته عن الموت ، لانه لو خيّر لكان اختار ان يكون خادما اجيرا لدى رجل فقير على ان يكون ملكا على الاموات . اما الفن الرومانسي فيمثل الموت ، على العكس ، وكأنه صبوة للنفس الطبيعية وللذاتية المتناهية ، صبوة ما هي بسلبية الا ازاء ما هو سلبي في ذاته ، وهدفها الغاء ما هو مجرد من القيمة ، وتحرير الروح من تناهيه وازدواجه ، وكذلك مصالحة الذات روحيا مع المطلق . في نظر الاغريق ، كان الوجود الطبيعي ، الخارجي ، الدنيوي هو وحده الوجود الايجابي ، ولم يكن الموت الا نفيه المحض . هكذا كانوا يتصورون الموت الغاء ، حذفا للواقع المباشر . لكن للموت في الرؤية الرومانسية للعالم مدلول النفيية، اي نفي السلبي ، وهذا ما يحوله الى مدلول ايجابي ، مدلول تحرر الروح من طبيعيته المحض ومن تناهيه المتنافي مع مفهومه .

هكذا يعقب الم الذاتية المحتضرة وموتها انكفـــاء على الذات ، والرضى ، والغبطة ، والوجود الايجابي والمطمئن الذي لا يمكـن للروح بلوغه . الا بتبديده الجو السلبي الذي يعزله عن الحقيقة وعن الحياة طبقا للحقيقة . وليس المقصود هنا الموت الذي ينزل بالانسان وكانه قدر طبيعي ، وانما هي سيرورة لا بد للروح من اجتيازها ، حتى بمعزل عن ذلك النفي الخارجي ، كيما يرقى الى حياة هي حياة بحق معنى الكلمة .

جـ ـ المظهر الثالث لعالم الروح المطلق هذا يتمثل بالانسان ، وذلك بقدر يبقى حبيس حدود الانساني فلا يتجاوزها ، بدلا من ان يكون هو ذاته تظاهر **المطلق والالهي** وبدلا من ان ينجز هو ذاته سيرورة الارتقاء نحو الله والتصالح معه . وفي هذه الحال يتكون المضمون من المتناهي بما هو كذلك ، علما بأن هذا اللفظ ينطبق على الغايات الروحية وعلى الاهتمامات الدنيوية وعلى الاهـــواء والمنازعات والآلام والافراح والآمال والتلبيات انطباقه علـــى الطبيعة بكل غنى ظاهراتها الخصوصية . بيد انه ثمة طريقتان في تصور هذا المضمون . فمن جهة اولى يستطيع الروح ، بالفعل ، ان يتصرف في هذا المضمار وكأنه يتقدم ضمن بيئته المشروعة ، القمينة بأن توفر له جميع التلبيات التي يمكن له ان يطمح اليها ، وهو يفعل ذلك من دون ان يقيم اعتبارا لغير طابعـــه الموجب ، ليتظاهر من ثم من جديد في رضاه وداخليته الايجابيين . لكن من الممكن للمضمون عينه ، من جهة اخرى ، ان ينحط الى حالة من العرضية المحض التي لا يمكن ان تطمح في اي استقلال او سؤدد، على اعتبار ان الروح لا يجد فيها نمط وجوده الحقيقي ولا يسعه ان يحقق وفاقه مع ذاته الا اذا سلك مسلكا سلبيا ازاء تناهـــي الروح والطبيعة هذا .

- ٣ -

كيف يعالج الفن الرومانسي مضمونه

أ ـ يتقلص حضور الالهي في الفن الرومانسي تقلصا ملموسا، كما راينا . فالطبيعة اولا تتعرى ، بالفعل ، من طابعها الالهي ، وتفقد البحار والجبال والوديان والسيول والينابيع والزمان والليل ، وكذلك سائر سيرورات الطبيعة ، قيمتها كوسائل لتمثيل **المطلق** وكأجزاء مكونة منه . كما لا تعود التشكلات الطبيعية تخضع لعملية توسيع رمزي ؛ ولا تعود اشكالها وتظاهراتها تعد صالحة للتعبير عن سمات إله من الآلهة . والحق ان المشكلات الكبرى ، ذات الصلة بنشوء العالم واصل الانسان ومصيره وغائيات الطبيعة، والمحاولات المبذولة لحل هذه المشكلات بمساعدة تمثيلات نحتية ، قد فقدت جميعها مبرر وجودها ابتداء من اللحظة التي تجلى فيها الله في الروح . وحتى في الدائرة الروحية ابتداء من اللحظة التي وجه فيها العالم الحي والمتعدد الالوان ، بأشخاصه واعماله واحداثه ذات السمات الكلاسيكية ؛ اشعته كلها نحو منحرق **المطلق** وحده ، بقصته الخالدة عن الفداء . وبذلك يكون المضمون كله قد تكثف وتركز وتموضع في داخلية الروح ، في الاحساس ، في التمثل ، في النفس التي تصبو الى الاتحاد مع الحقيقة وتسعى الى استحضار الالهي وتثبيته في الذات . والغايات والمشاريع التي تعقد العزم على تحقيقها في هذا العالم ليست من هذا العالم ؛ او ان مشروعها الاساسي يكمن بالاحرى في صراع الانسان الداخلي ضد نفسه بغية التصالح مع الله ، وبهدف تحقيق الشخصية والحفاظ عليها، وتمثيلها في مظهر الالهي . والبطولة التي يمكن ان ينطوي عليها

هذا الصراع وهذه الصبوات ليست بطولة تستن لذاتها قوانينها وتفرض مؤسسات وتخلق او تغير اوضاعا ومواقف ، وانما هي بطولة انصياع ، تواجه أوضاعا سابقة الوجود وجاهزة ، وتقع على عاتقها مهمة وحيدة هي ضبط الزمني بدالة هذه الاوضاع وتطبيق الوصايا الصادرة عن سلطة عليا ، موجودة في ذاتها ولذاتها ، على اشياء العالم الفاني والزمني . لكن بالنظر الى ان هذا المضمون المطلق متركز في بؤرة النفس الذاتية ، والى ان السيرورة برمتها تتم من الان فصاعدا في صميم الانسان ، فان دائرة المضمون تتعرض لتوسيع جديد باخذ هذه المرة بعدا لامتناهيا . فهو ينفتح في شكل تعدد لا حد له من الاشكال . وبالفعل ، وعلى الرغم من ان تلك القصة الموضوعية ، قصة الفداء ، تؤلف الجانب الجوهري من النفس ، فان الذات تجوبها في الاتجاهات كافة ، إما توكيدا على نقاط بعينها ، واما بغية اضافة بعض القسمات الانسانية اليها ، علاوة على انها قادرة على التماهي مع الطبيعة لتجعل منها بيئة للروح وحلبة له ولتستخدمها برسم هدف كبير اوحد . وينجم عن ذلك اغتناء لامتناه للروح . وبفضل هذا الاغتناء يمتلك المقدرة على التكيف مع الظروف والاوضاع الاكثر تنوعا . وحين يخرج الانسان من دائرة **المطلق** هذه ليختلط بأشياء العالم ، يجد نفسه بمواجهة اهتمامات وغايات يكون تعدادها اكبر وتكون المشاعر والعواطف المتصلة بها اكثر تنوعا اذا ما كان الروح قد اكتسب من قبل عمقا اعظم ، الشيء الذي يتيح له ان يتصدى ، في تفتحه ، لمواجهة منازعات وتمزقات وفورات أهواء متضاعفة الى ما لانهاية ، وان يعرف ، بحكم ذلك ، جميع درجات الرضى . ان **المطلق الكلي** في ذاته ، كما يعرض ذاته للوعي الانساني ، هو الذي يؤلف المضمون الداخلي للفن الرومانسي ، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفد ولا تنضب في الانسانية جمعاء وفي مجمل تطورها .

ب ـ بيد ان الفن الرومانسي لا يمثل هذا المضمون بصفته

فنا ، كما يفعل الى حد كبير الفن الرمزي ، وعلى الاخص الفن الكلاسيكي بآلهته المثالية ؛ بل انه اذا كان يعطي مضمون الحقيقة شكلا فنيا ، فلا يجوز ان ننسى ان هذا المضمون كان له وجوده السابق خارج الدائرة الفنية ؛ وذلك في التمثل والاحساس . ان الدين ، بوصفه الوعي العام للحقيقة ، يشكل المسلمة الاساسية للفن الرومانسي ، وتظاهراته الخارجية والحسية تعرض ذاتها للوعي الفعلي في شكل احداث ووقائع نثرية ذات راهنية مباشرة . وبالفعل ، وبالنظر الى ان مضمون الوحي الذي حل على الروح ما هو الا الطبيعة المطلقة والابدية للروح المنفصل عن الطبيعية بما هي كذلك والمزردي بها ، ينجم عن ذلك ان الظاهرات التي يتالف منها العالم الخارجي لا يمكن ان تكون غير ظاهرات عالم عرضي انسحب منه **المطلق** ليتركز في الروحي والداخلي وليغدو الحقيقة في ذاتها ولذاتها . هكذا يغدو الخارج والخارجي عنصرا حياديا . لا يمحضه الروح اي ثقة ، ولا يسعه ان يطيل المكوث عنده . وكلما ازداد اقتناعا بأن شكل الواقع الخارجي لا يليق به ، ضعف ميله الى البحث عن تلبية فيه ، وضؤل استعداده للاقتراب منه ولانجاز تصالحه معه .

جـ ـ لهذا لا يتجاوز الفن الرومانسي ، في تمثل الظاهرية الخارجية ، حدود الواقع العادي والمبتذل ، ولا يتهيب ان يضع يده على العالم الواقعي وان يتملكه بكل عيوبه ونواقصه وبكل تحدده وتوضحه المتناهي . وبذلك تطوى صفحة الجمال المثالي الذي كان يعرف كيف يرفع أنظار من يتأمله الى ما فوق الزمن وكيف يرارىء بوهم الخلود واللافناء ، وكيف يمسك بجمال الوجود ويثبته عبر تظاهراته العكرة والمشوهة . فالفن الرومانسي ما عاد يطمح الى تصوير الحياة في حالة صفوها اللامتناهي . والى تظهير النفس من خلال تجسيدها في جسم ، كما لم يعد هدفه الحياة بما هي كذلك ، المطابقة اتم المطابقة لمفهومها . بل انه يشيح بالعكس عن ذروة الجمال هذه ، ليضع نصب عينيه داخلية

كل ما هو عرضي في التشكلات الخارجية ، وليبوىء السمات المميزة لما هو نقيض الجمال مكانة لامتناهية السمو .

عالمان اثنان يواجهاننا اذن في الفن الرومانسي : عالم روحي، كامل في ذاته ، للنفس المطمئنة، المتصالحة مع ذاتها، عالم التكرار البدائي للولادة والزوال والانبعاث المفضي الى انكفاء الروح على ذاته والى تمتعه بالحياة الحقيقية المتقانية ؛ ومن الجهة المقابلة العالم الخارجي بما هو كذلك ، هذا العالم الذي يغدو ، بنتيجة تراخي الروابط التي تربطه بالروح ، واقعا اختباريا تماما ، لا ينطوي شكله على اي اهمية بالنسبة الى النفس . لقد كان الروح في الفن الكلاسيكي يسيطر على الظاهرة الاختبارية ويتغلغل فيها من اولها الى آخرها، اذ من معينها كان يقبس واقعه الامثل. اما ابتداء من الان فان الداخلية تبدي عدم اكتراث بنمط تمثل العالم الخارجي ، لان ما هو مباشر وفوري غير جدير بإثارة اهتمام النفس ولا يساهم بشيء في غبطتها . فيكف الخارج عن ان يكون صالحا للتعبير عن الداخل ، واذا ما لجىء اليه مع ذلك لهذا الغرض ، فان المهمة التي تعزى اليه في هذه الحال هي بالضبط بيان ان العالم الخارجي لا يمكن ان يكون مصدرا للتلبية والرضى، والالحاح على الاهمية التي ينبغي التسليم بها للداخلية ، للنفس، لعالم العواطف . والفن الرومانسي ، بسلوكه هذا المسلك ، يترك للعالم الخارجي حريته تامة ، فلا يفرض عليه اي إكراه ولا يخضعه لاي اختيار ، ولا يبعد عن تمثيلاته الاشياء الدارجة الشائعة من ازهار واشجار ؛ بله الاشياء المبتذلة كالادوات المنزلية وكل الجانب العرضي والعارض من الطبيعة . لكنه اذ يقبل بهذا المضمون لا ينسى ابدا ان هذه محض مواضيع خارجية ، اي حيادية ومبتذلة ولا قيمة لها ولا شان الا بقدر ما تتصل بالنفس، وبقدر ما تعبر عن **الداخلية** بما هي كذلك ، وبقدر ما تشف عنها، لا في اتحادها مع الخارجية ، ولا حتى في انصهارها التام بقدر او بآخر معها ، وانما في تصالحها ، في توافقها التام والكامل مع

ذاتها . وما الاستدخال المغالى به الى هذا الحد سوى الخارجي المصرى ، ان جاز القول ، من خارجيته الموضوعية ، الخارجي الذي صار لا يُنظر ولا يقع تحت ادراك الحواس ، الخارجي الذي امسى محض صوت منبثق عن مصدر خفي ، محض طيران محلق فوق المياه ، محض موسيقى تنتشر موجاتها في عالم لا يشكل ، بظاهراته المتنافرة ، سوى انعكاس واهن لكينونة النفس التي هي كينونة ـ في ـ ذاتها .

تلخيصا لهذه العلاقة بين المضمون والشكل في الفن الرومانسي سنقول انه حيثما يظهر في مظهره الصادق الاصيل تكن النبرة الاساسية للفن الرومانسي من طبيعة **موسيقية** ، بل من طبيعة **غنائية** اذا ما اخذنا بعين الاعتبار المضمون المحدد للتمثل ، وذلك بحكم الشمولية التي تبلغ فيه اعلى درجاتها وبحكم من ان النفس ، الساعية الى التعبير فيه عن ذاتها ، لا تنقطع عن البحث والتنقيب في اعماقها الاكثر حميمية . والحق ان الغنائية تؤلف السمة الاساسية ، الجوهرية ، للفن الرومانسي ؛ ونحن نلقاها حتى في الملحمة والدراما ، بل حتى في الاعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كما لو انها هالة ، انبثاق ضبابي للنفس ، اذ ان النفس والروح لا يخاطبان في جميع ابداعات هذا الفن سوى النفس والروح .

انطلاقا من هذا التعريف العام للفن الرومانسي سنتبنى ، في العرض المفصل التالي ، التقسيم التالي :

سنتكلم اولا عن مظهره **الديني** ، على اعتبار ان قصة الفداء وحياة المسيح وموته وبعثه تشغل فيه مكانة ممتازة . وبصدد هذه النقطة يتمثل التعيين العام في وقوف الروح موقفا سلبيا ازاء مباشريته وتناهيه ونجاحه قي التغلب عليهما ، كما يتمثل في توكيد الروح لذاته ، بفضل هذا الانعتاق ، بوصفه لامتناهيا ومتمتعا باستقلال مطلق في مضماره الخاص .

ثانيا ، ما ان يتحقق هذا الاستقلال ، بفضل تأله الروح

وارتقاء الانسان المتناهي نحو الله ، حتى يمتد ليشمل اشياء العالم الارضي . انها الذات بما هي كذلك ، وقد صارت ايجابية حيال ذاتها ، واكتسبت فضائل تتصل بهذه الذاتية الايجابية وتؤلف من الان فصاعدا جوهر وعيها ومعنى وجودها : الشرف، الحب ، الولاء ، الشجاعة ، اهداف الفروسية الرومانسية وواجباتها .

اما مضمون الفصل الثالث وشكله فيمكن وصفهما اخيرا تحت هذا العنوان العام : **الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية** . وبالفعل ، ان تكن الذاتية قد توصلت الى درجة امسى معها الاستقلال الروحي يشكل بالنسبة اليها الجوهر ، فان المضمون الخصوصي الذي ستمارس من خلاله استقلالها لا بد ان يشاركها هذا الاستقلال ؛ لكن بالنظر الى ان هذا المضمون لا يندرج في عداد جوهرية الحياة الذاتية ، اي دائرة الحقائق الدينية بما هي كذلك ، فان استقلاله لا يمكن الا ان يكون شكليا . وبالمقابل ، فان الظروف والاوضاع الخارجية والاحداث في ترابطاتها وتعقيداتها ستستعيد حريتها وستسلك طريقا محفوفا بالمجازفات ، متعرجا، غير متحدد باي اتجاه . هكذا سنرى الفن الرومانسي يضفي في خاتمة المطاف ، وبصورة عامة ، طابعا عرضيا على الخارج وعلى الداخل على حد سواء ، ويقيم بين هذين المظهرين انفصالا يعني في واقع الامر نفي الفن بالذات ، ويظهر الى حيز الوجود حاجة الوعي الى ان يكتشف ، كيما يعقل الحقيقة ، اشكالا اسمى من تلك التي يقدمها الفن .

الفصل الأول

الدائرة الدينية للفن الرومانسي

بما ان المضمون الجوهري لتمثلات الفن الرومانسي هو الذاتية المطلقة ، اتحاد الروح مع ماهيته ، سكينة النفس ، تصالح الله مع العالم ، وبالتالي مع ذاته ، فقد يتراءى لنا ان المثال يفترض فيه ان يجد في هذا الشكل الفني بالتحديد تحقيقه الكامل الناجز . وبالفعل ، الم ترَ ان الغبطة الطوبوية والسكينة والاستقلال والصفو والحرية هي التي تشكل السمات الرئيسية المحدِّدة للمثال ؟ ومن دون ان تكون بنا رغبة في استبعاد المثال من مفهوم الفن الرومانسي وواقعه ، ينبغي علينا مع ذلك ان نقول انه بالمقارنة مع المثال الكلاسيكي يتبدى في مظهر مغاير تماما . وبالرغم من انه سبق لنا ان ابدينا اشارة عامة بهذا الصدد ، يخيل

الينا انه لزام علينا هنا ان نلح على مدلوله الاكثر عيانية لنبرز للعيان من البداية النموذج الاساسي لنمط تمثل **المطلق** في الفن الرومانسي . فالالهي مردود في المثال الكلاسيكي الى حدود الفردية ؛ فنفس كل إله وغبطته تتظاهران في جميع تفاصيل شكله الخارجي ؛ وبالنظر اخيرا الى ان هذا الفن قائم على اساس وحدة الفرد غير القابلة للانقسام ، سواء الفرد بما هو كذلك او في خارجيته ، فان سلبية الانفصال والتمزق والالم الجسماني والاوجاع المعنوية والتضحية والعزوف لا تمثل عنصرا اساسيا من عناصره . صحيح ان الهي الفن الكلاسيكي ينقسم الى عدد جم من الآلهة ، لكن هذا الانقسام لا يعني انفصالا بين ماهوية عامة وبين تظاهرات فردية وذاتية ذات أشكال انسانية ومحبوة بروح انساني ، ولا تعارضا بين **مطلق** لا يتظاهر من خلال اي علامة خارجية وبين عالم تسوده الخطيئة والشر والخطأ ، وهو تعارض لو وجد لما كان مناص من حله لان مثل هذا حله سيكون في هذه الحال الوسيلة الوحيدة لارجاع الواقع الى حقيقته ، اي الى الالهي . اما مفهوم الذاتية المطلقة فيتضمن ، على العكس ، التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية، وهذا التعارض ، متى ما تحقق توسطه ، يجعل الذات تشارك في الجوهر الشامل ، ويجعل من الجوهري ذاتا مطلقة يعرف ذاته ويريد ذاته بما هو كذلك . بيد ان الذاتية لا يمكن ان تصير روحا بالمعنى الواقعي للكلمة الا بفضل معارضة عميقة لعالم متناه ؛ وانما بعد الغاء هذا التعارض والتصالح مع **المطلق** ترقى الذات ، المنضوية من الان فصاعدا تحت لواء **اللامتناهي** ، الى علو تغدو معه روحا مطلقا . وعندئذ يواجهنا واقع جديد ، واقع يندرج في دائرة الروح ويظهر في شكل روحي جوهريا ، ويتمتع بجمال يختلف كل الاختلاف عن الجمال المتحقق في الفن الكلاسيكي . فالجمال الاغريقي يصور داخلية الفردية الروحية في شكلها

الجسماني المحض، واعمالها ومواقفها في مظهرها العيني الصرف. وباختصار ، ان الداخل والخارج يوجدان في الجمال الاغريقي في حالة اتحاد لا يقبل فصاما ، اذ يجد الاول في الثاني تعبيره التام الكامل . غير ان الجمال الرومانسي يتطلب شيئا آخر : يتطلب من الجمال ، الذي يتظاهر في مظهر جسماني ، حسي ، ان يظهر ايضا ان هذا التظاهر لا يستوعبه بتمامه ، وانه ليس التجلي النهائي والكامل له ، لان شرط مثل هذا التجلي انكفاء النفس على ذاتها وعودتها الى حياة مستقلة . لا يمكن للخارج اذن ، في الفن الرومانسي ، ان يعبر عن داخلية الروح الا اذا اظهر انه لا يعبر عنها بتمامها ، وأن للروح وجودا آخر موقوفا عليه لا يسع الفن التعبير عنه في تمثيلاته الخارجية . وعلى هذا ، لن يكون الجمال كما في السابق امثلة (١) للشكل الموضوعي ، بل سيكون جمال النفس ذاتها ، التعبير عما هو حميمي اقصى الحميمية فيها، عن الكيفية التي يولد ويتطور بها المضمون الداخلي للذات ، من دون ان يختلط بغلافها الخارجي ، مع انه يخترقه من اقصاه الى اقصاه . وهكذا ، وبدلا من الوحدة الكلاسيكية للخارج والداخل ، يتجه البحث نحو القطب المائس الذي يتمثل في زرق الشكل الداخلي للروح بجمال جديد ، فيمسك الفن بالتالي عن الاهتمام بالجمال الخارجي المحض ، بل بكل ما هو خارجي بوجه عام : فهو يكتفي بأخذ الخارجي كما يجده في الواقع المباشر ويدع له الحرية ليتلبس الشكل الذي ينزع اليه عفويا . والتصالح مع المطلق في الفن الرومانسي عبارة عن فعل يتم في قرارة النفس ؛ وصحيح ان هذا الفعل يعبر عن ذاته خارجيا ، لكنه لا يتعرف في هذا التعبير الخارجي شكله الحقيقي ومضمونه وهدفه الاصليين. وعدم الاكتراث هذا بالاتحاد المؤمثل للنفس والجسم يكون من

---

١ ـ امثل الشيء idéaliser : جعله مثاليا ، والمصدر منه امثلة. ـم.

نتيجته اضفاء طابع خصوصي على التمثيل الاكثر تخصصـــا للخارجية الفردية ، طابع الوصف Portrait والنسخ الحرفي للقسمات والاشكال كما توجد في الطبيعة وكما صاغها الزمن ، بكل ما يشوبها من عيوب ونواقص ، دونما اي مجهود للتخفيف، او بالاحرى للأمثلة . وبصورة عامة يظل مطلب تطابق الشكـــل والمضمون قائما ، لكن مع الاكتفاء بأي شكل كان ، بتطابق بالغ العمومية ، دونما مسعى الى تنحية جميع الجوانب الاحتماليـــة للواقع الاختباري والعيني .

ثمة ضرورة حقيقية تبرر على كل حال الطابع الاساسي للفن الرومانسي . فالمثال الكلاسيكي ، حين ادرك ذروة تحققه ، بات اسير نفسه ، مستقلا ، ممتنعا على النفاذ ، نابذا كل ما ليس منه . وشكله خاص به وموقوف عليه ، وهو يعيش فيه ، ولا يضحي بشيء منه على مذبح الشائع ، الاختباري ، العرضي . وعليه ، فان كل من يقترب من هذه المثل بصفة المتفرج لا يستطيع بحال من الاحوال ان يعتبرها تعابير خارجية تمت بصلة شبه الى تظاهراته هو . فمهما تكن هيئات الآلهة الابدية هيئات ذات ظاهر انساني ، فانها لا تشبه البشر الا بظاهرها ، بينما لا ينطـــوي واقعها العميق على شيء من الصفة البشرية ، وذلك على اعتبار ان الآلهة تغلبت على عاهات الوجود البشري وانتصرت علـــى هشاشته ووقتيته . كما ان الروابط التي كانت تربطها بالاختباري والنسبي قد انفصمت . وبالمقابل فان الذاتية اللامتناهية **ومطلق** الفن الرومانسي لا يتلاشيان في تظاهره الخارجي ، ولا يغوصان ويستغرقان فيه بتمامهما ؛ بل يواصلان وجودهما في ذاتهما الى حد ان المظهر الخارجي والشكل الموضوعي للذاتية يوجدان لا بالنسبة الى الذاتية ، وانما **بالنسبة الى الآخرين** ، وفي متناول تقييم الآخرين الحر . ومن الواجب الحفاظ على هذه الخارجية في حدود العادي والاختباري والانساني ، وذلك ما دام اللـــه

بذاته قد تنازل وتدخل في الحياة المتناهية والزمنية ليقوم بالتوسط وبحل التنافي المطلق الذي يدخل في عداد مفهوم **المطلق** . وبفضل ذلك تنفتح امام الانسان منظورات وآفاق جديدة : فطبيعيته الخاصة توحي اليه من الان فصاعدا بثقة أعمق ، وهو يقترب من ذاته بمزيد من الاطمئنان والوثوق اللذين يتاتيان له من كون الشكل الخارجي لا يظهر له الا ما يمتلكه هو ذاته او ما يمتلكه اولئك الذين يعرفهم ويحبهم ممن في جواره ومحيطه ، بدلا من ان يقف هذا الشكل متعاليا امامه بصرامته الكلاسيكية ، الغريبة عن كل ما هو خصوصي وعارض . وانما عن طريق هذا التآلف مع العادي يجتذب الفن الرومانسي الثقة ويوحي بها . لكن ان يكن قصد الفن الرومانسي من هذه التضحية المتعمدة بالتعبير الخارجي رفع جمال النفس وتعميقه وإضفاء طابع من القداسة عليه ، فانه يقصد ايضا ان يمتزج بالمضمون المطلق للروح ، وان يجتذب الى دائرته أعمق مناطق الحياة الانسانية واكثرها حميمية .

لكن من هذه التضحية تنبثق ايضا فكرة اخرى ، مؤداها ان الذاتية اللامتناهية في الفن الرومانسي ، بدلا من ان تبقى متوحدة نظير الاله الاغريقي الذي يحيا منغلقا على ذاته في حالة من الغبطة التي لا يعكر صفوها معكر، مفروض عليها ان تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها ، وان لم يكن هو ذاتها ، لانها تهتدي فيه الى ذاتها ، من دون ان تكف عن كونها ما هي كائنة عليه . واتحاد الذاتية هذا مع ما ليس هو ذاتها هو الذي يشكل الجمال الحقيقي للفن الرومانسي ، مثاله الذي شكله وتظاهره الخارجي هو الداخلية والذاتية ، النفس ، عالم العواطف . يعبر المثال الرومانسي اذن عن علاقات مع روحيات اخرى مشدودة الاواصر الى الذاتية بروابط وثيقة للغاية بحيث ان هذه الذاتية لا تستطيع تظهير كل مضمونها الداخلي الا في هذه الروحيات وبواسطتها . وهذه الحياة في الآخرين وبالآخرين ما هي ، من منظور العاطفة،

الا الحب .

يمكننا ان نقول اذن عن الحب انه يشكل المضمون العام للفن الرومانسي ، منظورا اليه في مظهره الديني . لكـــن الحب لا يتلقى شكله المثالي حقا الا حين يعبر عن سكينة الروح الايجابية والمباشرة . وهذا ما يوجب علينا المضي قدما الى الامام لندرس، من جهة اولى ، السيرورة التي بفضلها تتمكـــن الذات المطلقة ، الواقفة موقفا سلبيا من تناهي تظاهرها الانساني ومباشريته ، من التغلب على هذا التناهي وهذه المباشرية ، مع العلم بأن هذه السيرورة تجد تعبيرها في حياة الله وآلامه وموته التي هي بمثابة شروط لتصالحه الممكن مع العالم والانسانية اللذين في سبيلهما ضحى بنفسه . وعلينا ، من الجهة الثانية ، ان ندرس السيرورة عينها انطلاقا من وجهة نظر الانسانية التي قامت بها من جانبهـــا لتحقق في ذاتها ذلك التصالح ولتعطيه كل فعاليته . وبين هذين الطورين السلبيين ، طـــور الموت وطور الدفن ، بمظهرهمـــــا المزدوج ، الحسي والروحي ، يقوم ما يشكل مركز هذه السيرورة بالذات ، اعني الهناء الايجابي المتأتي عن الرضى المستعاد والذي يشكل واحدا من اجمل مواضيع الفن الديني الرومانسي .

وسوف نعالج هذا الموضوع في فصول ثلاثة .

الفصل الاول سنخصصه لقصة الفداء المسيحي ، لتظاهرات الروح المطلق بوساطة الله بالذات ، متصوَّرا في مظهر انساني ، كما لو ان له وجودا واقعيا في العالم المتناهي بشروطه العينيــة وكما لو انه استغل هذا الوجود ليكشف المطلق للناس وللعالم .

في الفصل الثاني ، سنرى الى الحب في شكله الايجابـــي الذي هو شكل عاطفة اتحاد الانساني والالهي وتصالحهما : العائلة المقدسة ، حب مريم الاموي ، حب المسيح وحب تلامذته .

اما الفصل الثالث فسنخصصه لطائفة المؤمنين . وفيـــه سنتبين حضور الله بين البشر كنتيجة لاهتداء النفوس ولالغاء

الجانب الطبيعي والمتناهي في البشر ؛ وبصفة عامة ، كنتيجة لعودة البشرية الى الله ، علما بأن التوبة والشهادة كانتا العاملين الرئيسيين في هذه العودة ، في اتحاد الانسان مع الله هذا .

- ١ -

قصة الفداء المسيحي

لقد تحقق تصالح الروح مع ذاته ، والتاريخ المطلق ، وسؤدد الحقيقة وتثبت مع ظهور الله في هذا العالم . ومضمون هذا التصالح يتمثل ببساطة في اتحاد الحقيقة المطلقة والذاتية الفردية الانسانية ؛ فكل انسان هو الله ، والله انسان فردي . ويترتب على ذلك ان كل روح انساني **في ذاته** ، طبقا لمفهومه وماهيته ، هو حقا وفعلا روح ، وان الدعوة اللامتناهية لكل انسان فرد هي ان يكون هدفا في خدمة الله وان يبقى متحدا مع الله . ويترتب على ذلك ايضا بالنسبة الى الانسان وجوب تحويل هذا المفهوم ، الذي هو في الاصل محض موجود في ذاته ، الى واقع ، وبعبارة اخرى ، ان يكون هدف وجوده الاتحاد بالله وبلوغ هذا الهدف . فاذا ما بلغ هذا الهدف فعلا ، صار روحا حرا ولامتناهيا . والحال ان ذلك غير ممكن ما لم يتصور هذا الاتحاد على انه واقعة بدائية ، على انه الاساس الواقعي للطبيعة الالهية والبشرية . وهذا الهدف هو في الوقت نفسه البداية المطلقة ؛ وبالفعل انه واحدة من المسلمات التي يصادر عليها الوعي الديني للرومانسيين الذين يذهبون الى الاعتقاد بان الله ذاته صار بشرا ، جسدا ، وتجلى كإنسان فرد ، بحيث ان التصالح المنشود ، بدل ان يبقى محض تجريد لا سبيل الى معرفته الا من خلال مفهومه ، وجد

تحققه الموضوعي بعرض ذاته للادراك الحسي في شكل فرد انساني وجد وجودا فعليا . وتشكل هذه الفردية اللحظة الفاصلة ، لانها تكشف لكل انسان ان تصالحه الفردي مع الله ليس محض احتمال، وانما واقع مرهون تحققه بارادة كل انسان. لكن بالنظر الى ان الوحدة ، من حيث هي مصالحة روحية بين آناء متعارضة ، ليست نتيجة لمحض تقارب مباشر ، فان السيرورة التي بفضلها يغدو الوعي روحا حقا لا بد ان تتم في داخل كل ذات ، بوصفها تاريخها . هذا التاريخ ، كما بيّنا اعلاه ، هو تاريخ الانسان الفرد الذي يتجرد من فرديته الروحية والجسدية، فيتالم ويحتضر ، ولكنه ينتصر على الآلام والموت ويبعث الى الحياة ثانية كالله المحاط بهالة المجد ، كروح واقعي ان يكن ما يزال له ، بوصفه ذاتا متعينة ، وجود فردي ، فانه في الواقع، وفي قلب طائفة المؤمنين التي اليها ينتمي ، هو الله والروح جوهرا .

ا ـ عدم اللزوم الظاهري للفن

يشكل هذا التاريخ الموضوع الرئيسي للفن الرومانسي الديني ، وهو موضوع يشكل الفن بالقياس اليه ، بوصفه فنا محضا ، نوعا من فضالة لا حاجة اليها . اذ ان الاساس الذي يقوم عليه هذا التاريخ هو اليقين الداخلي ، حس وفكرة حقيقية أزلية ، الايمان الذي يقبس من ذاته برهان هذه الحقيقة والذي يغدو على هذا النحو جزءا لا يتجزأ من الانسان ، جسد جسده ، نفس نفسه . وبالفعل ، ان الايمان المتسامي الى ذروة تفتحه يعطي يقينامباشرا بأن تمثلآناء هذا التاريخاو تصورها يكفيانلاعطاء الوعي بهذه الحقيقة بالذات . ولكن ان تكن المسالة مسالة وعي **الحقيقة**، فان**جمال** التعبير والتمثيلالخارجي يغدو شيئا ثانويا وغير ذيبال،

لان الحقيقة لها وجودها بالنسبة الى الوعي ، حتى خارج الفن وبصورة مستقلة عنه .

ب ـ ضرورة تدخل الفن

بيد ان المضمون الديني ينطوي ، من جهة اخرى ، على مظهر لا يجعله في متناول الفن فحسب ، بل يفرض عليه ايضا ضرورة ذلك . وكما كنا اوضحنا غير مرة ، يستلزم التصور الديني للفن الرومانسي مضمونا ذا طبيعة توجب الغلو في نزعة التشبيه الى اقصى حد ، على اعتبار ان هذا المضمون يتركز في المقام الاول على اتحاد المطلق والالهي بالذاتية الانسانية القابلة فعلا للادراك ، المتظاهرة خارجيا وجسمانيا ، بحيث لا يمكن التعبير عن الالهي وتظهيره الا في شكل فردية مشوبة بكل النواقص الطبيعية وبكل تناهي التظاهرات الفردية . ومن هذا المنظور يقدم الفن للوعي الحدسي تظاهر الله في شكل هيئة فردية ذات حضور فعلي ، في شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للاحداث المرتبطة بولادة المسيح وحياته وآلامه وموته وبعثه وتجليه ، بحيث ان تظاهر الله الفعلي والسريع الزوال يكتسب بفضل الفن وحده ديمومة متجددة باستمرار .

جـ ـ الخصوصية العرضية
للتظاهر الخارجي

بالنظر الى ان النبرة مشددة ، فيما يتعلق بالتظاهر الخارجي، على واقع ان الله ذات فردية ، نافية لكل ذات اخرى وتمثل لا اتحاد الانساني والالهي بصورة عامة فحسب ، بل كذلك الذاتية الفردية ، في قسمات انسان محدد **بعينه** ، يجد الفن نفسه ،

بفعل هذا المضمون بالذات ، مغزوا بكل عرضيات العالم الخارجي وخصوصياته التي كان جمال المثال الكلاسيكي قد افلح في الانعتاق من إسارها . فما كان المفهوم الحر للجمال قد نحاه جانبا باعتباره غير مطابق له ، وما لا يمتّ الى المثال بصلة ، يغدو الان موضع قبول باعتباره نابعا بالضرورة من المضمون ويتقدم للادراك بما هو كذلك .

لئن يكن شخص المسيح قد اختير مرارا وتكرارا كموضوع للفن ، فقد حاد الرسامون الذين ارادوا ان يجعلوا من المسيح مثالا ، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة ، عن جادة الصواب وضلوا سبيلهم . صحيح ان وجوه المسيح تلك توحي بالهدوء والوقار والرصانة ، لكن هذا لا يكفي ، لانه ان يكن من الواجب تمثيل المسيح ، من جهة اولى ، كتجسيد للداخلية والروحية بوجه عام، فلا بد ان تكون له ، من الجهة المقابلة ، شخصية ذاتية وفردية ، علما بان هذه العمومية وهذه الفردية تتنافيان بدورهما مع التمثيل الحسي للغبطة في الشكل الانساني . فليس اصعب من الجمع بين هذين القطبين اللذين هما الشكل والتعبير ، والرسامون بوجه خاص هم الذين وجدوا انفسهم في مازق حين ارادوا الابتعاد عن النمط التقليدي . ولئن يكن من الضروري ان يكون لتلك الوجوه تعبير عمق ووقار ، فان قسمات السحنة والهيئة واشكالهما لا يجوز ان تتسم بجمال مثالي مثلما لا يجوز ان تتصف بالابتذال والقبح او ان تتسامى الى الجليل . وافضل شكل خارجي هو ذاك الذي يتنصف الطريق بين الخصوصي الطبيعي والجمال المثالي. وهذا الوسط المناسب يعسر الاهتداء اليه ، وهنا يمكن ان تتدخل على نحو ناجع وفعال مهارة الفنان وروحه وذكاؤه . وبصورة عامة ، وبصرف النظر عن المضمون الذي يدخل في باب الايمان ، ترتهن التمثيلات العائدة الى هذه الدائرة ، اكثر من تمثيلات دائرة المثال الكلاسيكي ، بالمهارة الذاتية للفنان . ففي الفن

الكلاسيكي يُمثّل الروحي والالهي من خلال الاشكال الجسمانية، من خلال الجسم وتكوينه، وهذه الاشكال، التي تتعرض لتعديلات تبتعد بنتيجتها عن العادي والمتناهي ، هي التي تحظى بالاهمية الاولى. اما الفن الرومانسي فانه يترك الهيئة على ما تكون عليه في الاحوال العادية، ويعتبر الاشكال، الى حد ما، غير ذات شأن، وكأنها خصوصية لا تلعب اي دور رئيسي ومن الممكن معالجتها بأعظم الحرية . اذن فجوهر المسألة يكمن ، من جهة اولى ، في الكيفية التي ينجح بها الفنان ، رغما عن كل شيء ، في تحويل تلك المواد العادية والمعروفة الى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحي ، ومن الجهة الثانية، في الوسائل والطرائق التقنية التي يستخدمها لينفخ في اشكاله حياة روحية وليتيح لنا ان نعقل بالحدس الحسي الروحية الخالصة .

يتضمن المضمون ، علاوة على ذلك ، التاريخ المطلق النابع من مفهوم الروح بالذات والممثل ، في مظهر موضوعي ، عودة الفردية الجسدية والروحية الى ماهويتها وشموليتها . وآية ذلك ان تصالح الذاتية الفردية والله لا يتجلى في صورة تساوق مباشر ، بل في صورة تساوق يتحقق بعد المرور بآلام لامتناهية ، وعلى حساب عزوفات وتضحيات وإلغاء جميع العناصر الحسية والمتناهية والذاتية . ان المتناهي واللامتناهي يشكلان هنا حزمة غير قابلة للتجزئة ، ولا يسع المرء ان يكوّن فكرة عن العمق الحقيقي للمصالحة وعن قوة التوسط الا بالاستناد الى جسامة التعارض المطلوب حله والى عمقه . من الممكن القول اذن بأن كل الحدة وكل النشاز الكامن مصدرهما في الآلام والعذابات والتجارب المؤلمة هما من طبيعة الروح بالذات ، هذا الروح الذي تقدم ترضيته المطلقة للفن شطرا من مضمونه .

ان سيرورة الروح هذه ، منظورا اليها في ذاتها ولذاتها ، تؤلف ماهية الروح ومفهومه بوجه عام ، والغرض منها ان تمثّل،

للوعي ، التاريخ العام الذي لا بد ان يدور في كل وعي فردي .
ذلك ان واقع الروح العام انما يتألف من تعدد الاواعي الفردية ، او بالاحرى ان هذا التعدد هو الذي يشكل برهان وجوده . وبما ان تحقق الروح في الفرد هو آنه الاساسي ، نمط تظاهره الرئيسي ، فان ذلك التاريخ العام ذاته لا يمكن ان يتجلى الا في سورة تاريخ فردي ، تاريخ ولادة فرد من الافراد وآلامه وموته وانبعاثه ، مع حفاظه ، رغم هذه النقلة الفردية ، على مدلول تاريخ الروح المطلق والكلي .

ان منعطف حياة الله هذه هو ذاك الذي يخسر فيه وجوده الفردي ويكف معه عن ان يكون ذلك الانسان المتعين : ومن ثم فان هذا المنعطف يتمثل بسيرة آلام المسيح وعذاباته على الصليب وجلجلة الروح ونكال الموت . المضمون الذي يواجهنا اذن هنا متنائف جوهريا مع المثال الكلاسيكي ، وغير صالح للتمثيل وفقا لهذا المثال ، لان التظاهر الخارجي والجسدي والوجود المباشر يتكشفان عن انهما واقعة يقف الفرد منهما ، من خلال الآلام والاوجاع ، موقفا نفييا ، كيما يتمكن ، عن طريق هذه التضحية بالحسي وبالفردية الذاتية ، من التسامي الى الحقيقة وسمائها . وبالفعل ، ان الجسم الارضي والطبيعة البشرية الهشة ، من جهة اولى ، يعلوان في مدارج السمو والقداسة بحكم من ان الله ذاته هو الذي يتظاهر من خلال هذا الجسم وهذه الطبيعة ؛ لكن هذا الجسم وهذه الطبيعة لا يعدوان من جهة اخرى ، وبوصفهما انسانيين ، ان يكونا مطروحين كموضوع للنفي، وهما لا يتظاهران الا من خلال الآلام والاوجاع ، بينما يقيم الانساني المحض في المثال الكلاسيكي اتحادا متساوقا لا يعكره معكر مع الجوهري والروحي. ان المسيح المضروب بالمقارع، المكلل بالشوك، الحامل الصليب على طول الطريق نحو مكان الصلب ، المسمر الى الصليب ، المتجرع سكرات الموت البطيء ، المؤلم ، موت الشهداء ، ان هذا

كله لا يصلح لان يمثل باشكال الجمال الاغريقي ؛ وعظمة هذه الاوضاع انما ترجع الى جو القداسة الذي يحيط بها : الى العمق الداخلي ، الى درجة الالم اللامتناهية ، المتحملة بصفو إلهي ، به تتظاهر ابدية الروح .

حول هذا الوجه المركزي يصطف اصدقاء واعداء . الاصدقاء بدورهم ما هم بمثل ، وانما ـ طبقا للمفهوم ـ أفراد عاديون ، اشخاص خاصون تدفع بهم قوة الروح نحو المسيح ؛ لكن الاعداء، الذين يقفون موقف معارضة من الله ، والذين سيدينون المسيح، وسيهزؤون به ، وسينكلون به ، وسيصلبونه ، سيمثلون وكأنهم تدب في نفوسهم رداءة جوهرية تتجلى في التمثيل الخارجي بالبشاعة والفظاظة والهمجية ، بسحنات شوهها الحقد والحنق. ومن الزوايا كافة يتبدى اللاجميل هنا ، بخلاف ما يميز الفن الكلاسيكي ، آنا ضروريا .

لكن الموت لا يجوز ان يعتبر في الطبيعة الالهية الا حالة انتقالية ، مرحلة نحو تصالح الروح مع ذاته ونحو انصهار الانساني والالهي ، الكلي والذاتية الظاهرية . وهذا الاثبات هو ما ينبغي تمثيله تمثيلا ايجابيا ، لانه يشكل الاساس والمطلب البدئيين . والبعث والصعود الى السماء في سيرة المسيح هما انسب المواضيع للتمثيل الفني . ونستطيع ان نضيف اليهما ايضا المواضيع المرتبطة بالآناء التي يظهر فيها المسيح وهو ينشر تعاليمه . لكن فن النحت يصطدم هنا بصعوبة كأداء ، لان المهمة التي تقع عليه مزدوجة : فعليه ان يمثل ، من جهة ، الروحي بما هو كذلك ، في داخليته العميقة ؛ ومن الجهة المقابلة، الروح المطلق، اللامتناهي، المتحد اتحادا حميما بالذاتية والمتسامي فوق الوجود المباشر ، والمفروض فيه مع ذلك ان يجد في الجسماني والخارجي التعبير الكامل عن لاتناهيه وداخليته .

- ٢ -

الحب الديني

ان الروح بما هو كذلك ، الروح منظورا اليه في ذاته ولذاته، لا يمكن ان يكون موضوعا مباشرا للفن . وتصالحه الواقعي الاسمى مع ذاته لا يمكن ان يكون الا تصالحا روحيا محضا لا يقع ، بحكم طابعه الفكروي المحض ، في متناول التعبير الفني ، على اعتبار ان الحقيقة المطلقة اسمى من الظاهر المخلوق من قبل الجمال والعاجز عن الانفصال عن الحسي والظاهراتي . فان كان الفن يريد ان يعطي الروح ، في تصالحه الايجابي ، وجودا روحيا قمينا بأن يظهره لا كفكرة خالصة فحسب ، لا كموضوع للادراك الفكروي الخالص فحسب ، بل قمينا ايضا بأن يجعله في متناول الادراك الحسي والحدس والتأمل ، فانه لا يستطيع ان يفعل ذلك الا في شكل واحد يلبي المطلب المزدوج ، مطلب الروحية والتظهير بواسطة الفن ، وهذا الشكل هو ذاك الذي يعبر عن داخلية الروح وخلجات النفس وحياة العواطف . وهذه الداخلية ، التي وحدها تطابق مفهوم الروح الحر المكتفي بنفسه ، ما هي الا **الحب** .

ا ـ مفهوم المطلق من حيث هو حب

ينطوي **مضمون** الحب على الآناء التي حددناها بوصفها تشكل المفهوم الاساسي للروح المطلق : العودة الهادئة المطمئنة الى الذات ، بدءا مما هو «غير» الذات . وهذا «الغير» ، الذي يمكن للروح ان يسكن في جنبانه من دون ان يكف عن ان يكون روحا ، لا بد ان يكون بدوره من طبيعة روحية وذا شخصية روحية .

وماهية الحب الحقيقية تكمن في الغاء وعي الذات ، في تناسي الذات في انا مغاير ، وهذا بغية التقاء الذات من جديد وتملكها في هذا النسيان وهذا الالغاء . وتوسط الروح هذا مع ذاتــــه وتساميه الى الكلية بشكلان **المطلق** ، لا بمعنى ان ذاتية مفردة ، وبالتالي متناهية ، تهتدي الى ذاتها وتحقق ذاتها في ذات متناهية اخرى وتختلط بها ، وانما بمعنى ان **المطلق** هو مضمون الذاتيــة التي تتوسط ذاتها بذاتها من خلال «آخر» ، هو الروح الذي لا يخامره شعور بالرضى الا حين يتوصل الى معرفة ذاته وارادة ذاته بوصفه **المطلق** في روح آخر .

ب ـ النفس والعواطف

ان هذا المضمون ، من حيث هو حب ، يمكن ان يوصـــف بمزيد من الدقة بانه **شكل** العاطفة المركزة ، العاطفة التي ، بدلا من ان تبسط وتظهر غناها كله وتضعه بالتالي في متناول الادراك في جميع تفاصيله ، لتكفىء على ذاتها في اعماق النفس، وتتظاهر كتعبير مكثف عن هذه الاعماق - وينجم عن ذلك ان المضمون ، الذي لو بقي على حاله من الشمولية الروحية الخالصة لبقي عصيا على التمثيل الفني ، يغدو ، بحكـــم تذويت Subjectivisation العاطفة هذا ، في متناول الفن ؛ وبالفعل ، اذا كانت الرغبة فــي اظهاره للنور عن طريق مفعول الفن ، وهو الدفين في اعمـــاق النفس ، تعني من جهة اولى تشوبه طبيعته ، فان هذا الشكــل بالذات ينطوي ، من جهة ثانية ، على عنصر يمكن للفن بواسطته ان يضع يده بسهولة عليه . وبالفعل ، ان تكـــن النفس والقلب والعاطفة داخلية وروحية ، فانهــا بالمقابل ترتبط بالحســـي والجسماني اللذين بواسطتهما يمكن لها ان تتظاهر خارجيا ، علما بأن وسائل تحقيق هذا التظاهر هي النظر وقسمات الوجه ، او

هي وسائل أقل مادية نظير الصوت والكلام التي تفيد في التعبير عن الحياة الاكثر حميمية .

جـ ـ الحب كمثال رومانسي

اذا كان مفهوم المثال يكمن في تصالح الداخليه مع الواقع الخارجي ، فبوسعنا تعريف الحب بانه مثال الفن الرومانسي في مظهره الديني . انه الجمال **الروحي** . ولقد كان المثال الكلاسيكي ينطوي بدوره على تصالح الروح وتوسطه مع «آخر»ه . لكن «الآخر» كان هنا الخارج المشرب بالروح ، عضويته الجسدية. أما في الحب ، على العكس ، فان «آخر» الروحي ليس الطبيعي ، وانما وعي روحي ، ذات اخرى يعقل الروح فيها وبها ذاته وكانه مقيم لدى ذاته ، في بيئته الذاتية . هذا الرضى الايجابي وهذا الواقع الذي فيه يجد الروح راحته وسعادته يضفيان على الحب جمالا مثاليا ، الا انه **روحي** ، لا سبيل الى التعبير عنه الا بوصفه داخلية ، اي الا بوصفه تظاهرا لحياة النفس الاعمق والابعد غورا. ذلك ان الروح الذي يعرف انه حاضر ، الذي يعقل ذاته مباشرة كروح ، الذي يتألف وجوده من عناصر روحية ويجري في الدائرة الروحية ، هو الداخلية في اعلى درجاتها ، او بتعبير ادق داخلية الحب .

الله حب . ولذا فان ماهيته الاعمق يجب ان تعقل من حيث هي متجسدة في المسيح ويجب ان تمثل في هذا الشكل الذي به يغدو في متناول الفن . لكن المسيح يجسد الحب **الالهي** الذي موضوعه ، من جهة اولى ، الله ذاته ، في ماهيته اللامادية واللامنظورة ، ومن الجهة الثانية ، الانسانية المطلوب افتداؤها . وعليه فانه لا يعود يستطيع ان يمثل اندماج ذات مع ذات معينة اخرى ، بل هو يجسد **فكرة** الحب بالذات في شموليتها ، يجسد **المطلق** ، روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها .

وتترتب على شمولية موضوع الحب شمولية تعبيره ، بمعنى ان التركز الذاتي للقلب والنفس لا يعود يلعب الدور الاول ، وان تكن الفكرة العامة ، لا الجانب الذاتي من الشكل والعاطفة الفرديين ، هي التي تحتل لدى الاغريق المكانة الاولى (وان لغاية مباينة هذا صحيح) في الاساطير المتعلقة بالمارد القديم إيروس (٢) وبفينوس اورانيا (٢) . وانما عندما بات المسيح في التمثلات الرومانسية يتصور بوصفه في الوقت نفسه ، والى حد ما ، ذاتا فردية ، منكفئة على ذاتها ، اتخذ تعبير الحب شكل الداخلية الذاتية ، المحمولة والمدعومة ، هذا صحيح ، بشمولية مضمونها.

لكن الموضوع الاقرب الى متناول الفن في هذا المضمار هو حب مريم ، **الحب الاموي** . وهذا الموضوع هو الذي انكب عليه الخيال الديني للرومانسية بأكبر نصيب من التوفيق والفلاح . فهذا الحب ، الواقعي والانساني الى اقصى درجة ، يبقى مع ذلك روحيا ، متجردا ، غريبا عن كل شهوة ، حرا من كل عنصر حسي ، ورغم ذلك حاضرا . انه الداخلية الكلية الغبطة المتمتعة برضى مطلق . انه حب بلا مطالب ، ولكنه ليس ضربا من الصداقة ، لان للصداقة ، مهما تكن عميقة ، غاية محددة ، وما وجودها الا برسم هدف مشترك هو لها بمثابة اساسها الجوهري. اما الحب الاموي ، على العكس ، فوجوده يخرج عن نطاق اية وحدة اهداف او مصالح : انه يرتكز مباشرة الى اساس طبيعي ، ويقوم ويستمر بفضل رباط طبيعي . لكن الحب الاموي ، في حالة مريم ، ليس اسير هذه الحدود الطبيعية الصرف . فهي

---

٢ ــ ايروس : إله الحب لدى الاغريق : وكان في الطور الاول يحتل مكانها في مصاف المردة لا الآلهة . ــم ــ

٣ ــ اورانيا : ربة الفلك والهندسة لدى الاغريق . ــم ــ

تلتقي ذاتها في الطفل الذي حملته في أحشائها والذي انجبته في الالم ، وفيه وبه تعي ذاتها ، وهذا الطفل ، دم دمها ، المتسامي غاية التسامي فوقها ، هو مع ذلك ، ورغم تفوقه ، طفلها ؛ وهو الموضوع الذي فيه تنسى نفسها وتتعرف ذاتها . ان الداخليـة الطبيعية للحب الاموي مصبوغة من كل جانب بالروحية ؛ لكـن هذه الروحية مشربة بدورها على نحو رائع ولا يقع تحت الادراك بالمشابهة الطبيعية والعواطف الانسانية . انه الحب الاموي الكلي السعادة ، لكن هذه السعادة هي في البدء والاساس سعادة ام **واحدة** . صحيح ان هذا الحب ليس براء من الآلام ، لكن هـذه الآلام ناجمة عن مصير الابن المتألم ، المحتضر ، الذائق طعم الموت في نهاية المطاف ، وليست ناشئة ، كما سنرى في طور اكثـر تقدما ، عن الظلم والعذاب الآتيين من الخارج ، او عن صراعات لا نهاية لها ضد الخطيئة ، او حتى عن عذابات ينزلها المرء بنفسه. هذه الداخلية هي التي تشكل هنا الجمال الروحـي ، المثال ، التماهي البشري للانسان مع الله ، مع الروح ، مع الحقيقة ؛ انها نسيان للذات ، عزوف شامل عن الذات ، لكن هذا العزوف وهذا النسيان هما ما يجعلان الانسان يلتقي ذاته ويتعرف نفسه في موضوع حبه ، ويجعلانه يحس برضى لامتناه بفعل هـذا الاتحاد .

اذا كان الحب الاموي ، **صورة** الروح ان جـاز القـول ، يتبدى بمظهره هذا في غاية من الجمال في الفن الرومانسي ، عوضا عن الروح ذاته وبدلا منه ، فذلك لان الروح لا يدع الفن يعقله الا في شكل العاطفة ، ولان عاطفة الاتحاد الفردي باللـه لا توجد ، في شكلها الاكثر بداثية والاكثر واقعية وحيوية ، الا في حب مريم العذراء الاموي . وهذا الحب لا بد بالضرورة ان يندرج في عداد الفن ، وإلا لافتقر الى المثال ، الى السكينـة الايجابية ، الى الرضى الذي ينجم عن الهناء الاسمى . ولهذا مر حين من الزمن كان فيه حب مريم العذراء الاموي يعد ويمثل

على انه اسمى العواطف واقدسها جميعا . لكن حين يعي الروح ذاته ، مثلما يوجد في جوه الخاص ، منفصلا عن الاساس الطبيعي الذي هو العاطفة ، فان التوسط المنفصل عن هذا الاساس هو الذي يغدو وسيلة بلوغ الحقيقة؛ ولهذا فان توسط الروح الداخلي هو الذي صار ، في البروتستانتية ، الحقيقة الاسمى ، بالتعارض مع عبادة مريم الملهمة للفن والايمان .

اخيرا تتظاهر السكينة الايجابية كعاطفة لدى تلامذة المسيح، ولدى النساء والاصدقاء الذين يتبعونه . واكثرهم اشخاص ، ان كانوا ما عرفوا عذابات الاهتداء وآلامه الخارجية والداخلية ، فقد مروا مع ذلك ، بفضل تعاليم المسيح ومواعظه ، وكذلك بفضل قدوته ، بجميع المراحل الوعرة لفكرة المسيحية ، وتمثلوا هذه الفكرة ، وتعمقوها ، وتشبثوا بها بكل قواهم . وان كانوا يفتقرون الى الاتحاد والداخلية المباشرين ، فان ما يربطهم بعضهم الى بعض هو حضور المسيح وعادة الحياة المشتركة والتأثير المباشر للروح.

- ٣ -

الروح والاسرة البشرية

ما يزال علينا ان ننظر في نقطة اخيرة ترتبط اصلا بما قلناه بصدد سيرة المسيح . فالوجود المباشر للمسيح المتصوَّر على انه الانسان الفلاني المعين الذي هو في الوقت نفسه الله ، وبعبارة اخرى المتصور على انه الله وقد تلبس شكل انسان محدد ومعين، نقول : هذا الوجود المباشر مطروح على انه يخرج عن اطار الواقع ؛ وبعبارة اخرى ، ان التظاهر البشري لله هو من طبيعة تفرض الاقتناع بان الواقع الحقيقي لله يكمن لا في حضوره او وجوده

المباشر ، بل في الروح . فالروح وحده يضفي صفة الواقعية على **المطلق** المتصوَّر كذاتية لامتناهية ، والله لا وجود له الا في الوعي، في دائرة الداخلية . وهذا الوجود المطلق ، كشمولية فكروية وذاتية في آن معا ، ليس هو فقط وجود هذه الفردية المعينة التي حققت ، في مجرى سيرتها ، تصالح الذاتيتين الانسانية والالهية، بل يتسع ويمتد ليغدو وجود الوعي الانساني المتصالح مع الله ؛ وجود **الانسانية** بوجه عام ، هذه الانسانية التي تتألف من عدد لا يحصر من الفرديات . بيد ان الانسان ، منظورا اليه في ذاته ، كشخصية فردية ، لا ينطوي بعد على شيء من الالوهية بحصر المعنى ؛ بل يندرج ، على العكس ، في عداد الانساني والمتناهي الصرف ؛ ولا يحقق تصالحه مع الله الا بقدر ما يطرح الانساني والمتناهي بصفتهما عنصرا سلبيا ، وبالتالي بقدر ما يلغيهما . وانما بتحرر الانسانيةهذا من تناهيها الهش تتجلى بوصفها انبثاقا للروح المطلق وقد صار روح الجماعة التي يتم فيها اتحاد الانساني والالهي في قلب الواقع الانساني ، من حيث هو توسط واقعي لما يفترض فيه ، طبقا لمفهوم الروح بالذات ، طبقا لمدلوله الاصلي ، ان يكون متحدا اتحادا لا فصام فيه .

ان الاشكال الرئيسية التي يتلبسها الفن الرومانسي في التعبير عن هذا المضمون الجديد هي التالية :

ان الذات الفردية التي تعيش ـ وقد انفصلت عن الله ـ في الخطيئة ، في الصراع ضد الواقع المباشر ومقابح الوجود المتناهي، مقدر عليها منذ الازل ان تحقق التصالح مع ذاتها ومع الله . لكن بالنظر الى ان نفي الفردية المباشرة قد تجلى ، في قصة افتداء المسيح للبشر ، على انه الآن الاساسي فيها ، لذا لا تستطيع الذات الفردية ان ترقى الى الحرية والى السلام في الله الا اذا تخلت عن جانبها الطبيعي وشخصيتها المتناهية .

هذا الانتصار على التناهي يمكن الوصول اليه بوسائل ثلاث :

اولا ، بالتكرار **الخارجي** لقصة آلام المسيح التي لا يلبث الانسان ان يعيشها كألم جسماني وفعلي : الشهادة .
ثانيا ، بالاهتداء الداخلي المحض ، بالتوسط الداخلي الذي يتحقق بالتوبة والندامة والكفارة .
ثالثا واخيرا ، ان تظاهر الالهي في واقع العالم الخارجي منصوُر على انه الغاء للمسار الطبيعي للاحداث وللشكل العادي للاشياء : ذلكم هو الايمان بالمعجزات التي بها يتكشف حضور الالهي وقدرته .

ا ـ الشهداء

الكيفية الاولى التي يظهر بها الروح حضوره في الذات الانسانية هي الكيفية التي يكرر بها الانسان على ذاته قصة درب الآلام ، هذه الواقعة الاساسية في تاريخ الله الازلي . وهذا معناه زوال التصالح الايجابي المباشر ، اذ يتوجب على الانسان في هذه الحال ان يصل الى هذا التصالح عن طريق الانتصار على تناهيه . هكذا يتعاظم ويتكثف ويتزايد حدة الشعور بالدناءة البشرية ، ومن ثم فان المهمة الوحيدة والعليا التي تقع بنتيجة ذلك على عاتق الانسان تتمثل في قهر هذه الدناءة وفي التحرر من هذا الشعور المذل .

والوسيلة التي تتيح بلوغ هذا الهدف هي ان يتحمل الانسان برباطة جاش اقسى المعاملات ، وان يفرض على نفسه جميع صنوف العزوف وسائر ضروب التضحية والحرمان ، وان ينزل بنفسه بالتالي آلاما وعذابات ، ليضمن في داخل ذاته انتصار الروح وليحقق اتحاده بالله وليخلق لنفسه سماء من السلام والهناء . وهذا الجانب السلبي من الالم يغدو في الشهادة غاية في ذاتها ، وتقاس درجة التغير بدرجة ما تحمله الانسان من فظائع وما قاساه من آلام . واول شيء ينبغي تنزيهه عن هذه

الدنيا وإضفاء صفة القداسة عليه ، لدى الانسان الذي لم تتفتح بعد داخليته كاملة ، هو وجوده الطبيعي ، حياته ، تلبية حاجاته الماسة والحيوية . واكثر ما يساهم في هذا التنزه عن الحيـــاة بحاجاتها وتلبياتها ، في هذا المران على الالم والعذاب اللذين لا يلبثان ان يتحولا في الشعور الى مصدر للافراح ، هو في المقام الاول العذابات الجسمانية التي ينزلها بالانسان إما أعداء عقيدته ومضطهدوها ، ممن تحركهم نوازع الحقد والضغينة ، وإما هو نفسه بعد ان يبادر الى ابتكارها بصرف النظر عن كل واقع . وفي كلتا الحالين يقبل الانسان ، مدفوعا بعصبية الالم ، بما يحدث له ، لا على انه ظلم وجور ، بل على انه تبريك ونعمة ، على انـه الوسيلة الوحيدة لقهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولنيـــل مرضاة الله .

لكن بالنظر الى ان الاهتداء الداخلي لا سبيل اليه فـــي الاوضاع التي هي موضع اهتمامنا هنا الا بما ينزله الانســـان بجسده من إذلال وعذاب وقهر ، فمن الواضح والحالة هذه ان سؤال الجمال لا يمكن ان يطرح بصددها وانها تشكل بالنسبة الى الفن موضوعا خطرا للغاية . وبالفعل ، انه لمن الضروري ، مـــن جهة اولى ، تمثيل الافراد ، الى حد اكبر بكثير مما في قصة آلام المسيح ، على انهم أفراد واقعيون موصومون بدمغة الوجود الزمني ، غارقون في التناهي والطبيعية ، بينما تشكل العذابات والفظائع المنقطعة النظير ، وتشويه الاعضاء وبترها ، والنكـــال الجسماني ، ومنصات الاعدام والمقاصل ، والتعذيب بالاحـــراق البطيء وبالزيت المغلي وبالدولاب ، والموت على المحرقة ، الخ ، اقول بينما تشكل هذه العذابات بحد ذاتها ، من الجهة الثانية ، طرائق بشعة كريهة ، منفرة ، غريبة كل الغربة عن الجمال بحيث انها لا تصلح موضوعا لاي فن صحيح. ولا ريب في انه يسع الفنان ان ينفذ مثل هذا النوع من المواضيع تنفيذا امثل ، لكن مثل هذه

الاجادة ستكون محصورة بالجانب الذاتي ، وهذا الجانب ، مهما امكن له ان يكون فنيا ، عبثا يسعى الى الوصول الى توافق امثل مع الذات نفسها .

لهذا يحتاج تمثيل هذه السيرورة السلبية الى عنصر آخر يتجاوز عذابات الجسد والنفس تلك ليتجه نحو التصالح الايجابي. وذلك هو تصالح الروح مع ذاته ، وهو هدف التنكيل المكابد ونتيجته . ومن هذا المنظور ، فان الشهداء هم حراس الالهي ، يوفرون له الحماية من وحشية القوة الخارجية وهمجية الكفر ؛ وانما طمعا بكسب مملكة السماء يتحملون الالم ويرتضون الموت ، ومن الواجب ان تتظاهر القوة والشجاعة والمثابرة التي تدب في اوصالهم بعلامات وامارات يمكن تعرفها . بيد ان داخلية الايمان والحب هذه لا تشهد ، رغم جمالها الروحي ، على صحة روحية، مبثوثة خلل الجسم ، وانما هي داخلية ولدت من الالم ولا تزال تسبح ، حتى بعد تغير مظهرها ، في جو من الالم ينعكس حتما في تمثيلها الفني . والرسم بوجه الخصوص هو الذي عالج هذه الموضوعات التقوية . واولى مهامه ان يعبر عن الهناء الذي يجد الشهداء مصدره في عذاب اجسادهم ، وذلك بأن يجعل قسمات الوجه والنظرة ، الخ ، تشف عن الرضوخ والاستسلام، والانتصار على الالم ، والفرح الذي يقبسونه من الاحساس بحضور الروح الالهي فيهم . أما النحت بالمقابل ـ وهو الاقل صلاحة لتمثيل الداخلية المتركزة في هذا الشكل المروحن Spiritualisée ـ فلا يسعه التعبير عن مختلف العواطف والمشاعر التي تساور الشهيد الا بردها الى علتها المادية ، اي بتمثيله الجراح والتشويهات النازلة بالعضوية الجسمية عينها .

ان الشهيد ، بعزوفه هذا ، بنسيانه هذا لذاته ، برضوخه واستسلامه هذا ، لا يسعى فقط الى التجرد من الوجود الطبيعي ومن التناهي المباشر ، بل ايضا وعلى الاخص ، الى الارتقاء بنفسه نحو السماء ، الى حد الغاء كل ما هو بشري صرف فيه ، وكل

ما يربطه بالعالم ، بل الى حد تقطيع الاواصر المنوية والعقلانية التي تجعله متضامنا مع هذا العالم . وبالفعل ، كلما شعر الروح، في مسعاه الى ان يحبي في ذاته فكرة الاهتداء ، بانه لا يـــزال بعيدا عن ادراك هذه النتيجة ، كانت اكثر همجية وتجريـــــدا الوسائل التي تدفعه قوة الورع والتقوى المركزة الى استخدامهـا ليواجه كل ما يتعارض ؛ بحكم طبيعته المتناهية، مع هذا اللاتناهي البسيط في ذاته للتدين ، وليقاوم العواطف الانسانيـة كافة ، والنوازع الاخلاقية ، ومطالب القلب وميوله وواجباته وحاجاته . ذلك ان الحياة الاخلاقية وسط الاسرة، وروابط الصداقة والقربى والحب ، والالتزامات الناجمة عن الحياة في الدولة او المفروضة بحكم المهنة ، هذا كله يدخل في عداد اشياء هذا العالم ؛ والحال ان اشياء هذا العالم ، ما لم تتشرب بعد **بالمطلق** الايماني ، وما لم تمتص بعد من قبله ، تتبدى لهذه الداخلية المجردة التي هـــي داخلية النفس المؤمنة غير جديرة بان تحتل مكانها في دائـــــرة العواطف موالالتزامات ، وتظهر لها على العكس غير ذات قيمة ، منافية للورع ، ضارة بالتقوى . ان العضوية الاخلاقية للعالـــم الانساني تعد غير جديرة بالاهتمام ، لان مظاهرها والواجبـــات التي تترتب عليها لما يجر بعد الاعتراف بها بوصفها حلقات لازمة ومشروعة في سلسلة واقع عقلاني في ذاته ، واقع لا يجوز بكل تأكيد رفع اي شيء فيه الى مرتبة الاستقلال المنفرد ، وان كان ينبغي مع ذلك تقييم كل شيء فيه بوصفه آنا اساسيا لا تجوز التضحية به . ومن هذا المنظور ، فان التصالح الديني عينه يبقى مجردا، ويكون وجوده في القلب البسيط في ذاته كإيمان مستمر، ولكن بلا امتداد ؛ انه ورع قلب منطو على ذاته ، لما يتوصل بعد الى يقين عام وتام ، الى وثوق عقلاني وشامل . وحين تثابـــر نفس محبوة بمثل هذه القوة على موقفها السلبي هذا ازاء العالم وتنفصل عنه بتقطيعها العنيف للروابط الانسانية كافة ، مهما تكن

في الاصل متينة ، فانما تدلل على فظاظة ووحشية وعلى نزوع همجي الى التجريد ، وهذا ما لا نستطيع الا ان نتراجع امامه مذعورين . وعليه ، فاننا نستطيع ، من وجهة النظر المتماشية مع وعينا الراهن ، ان نحيي وان نحترم هذا النوع من التدين في التمثلات العائدة اليه . لكن حين يتضخم الورع ويغلو وصولا الى لعن ما هو عقلاني واخلاقي في ذاته والتنكر له ، نجد انفسنا مضطرين الى الضن بتعاطفنا مع عصبية القداسة هذه والى التنديد بمثل هذا العزوف باعتباره لااخلاقيا ومعاكسا للتدين الحقيقي ، بالنظر الى انه ينبذ ويدمر ويدوس بقدميه ما نعتبره نحن مشروعا ومقدسا. وعديدة هي الخرافات والقصص والاشعار التي تعالج هذا الموضوع . فلدينا ، على سبيل المثال ، قصة رجل كان يعتمر فؤاده بحب زوجته واسرته مثلما كان ذووه تعتمر افئدتهم بحبه ، فاذا به يهجر بيته ليحيا حياة التشرد . ثم يؤوب اليه ذات يوم وقد صار متسولا ، من دون ان يكشف عن شخصيته ، فتصدقوا عليه ، وتدبروا له مأوى ـ إشفاقا عليه ـ في ركن صغير تحت الدرج ؛ وعاش على هذا المنوال عشرين سنة في بيته بالذات ، يتفرج على حزن ذويه الذين كانوا يبكون غيابه، ولم يكشف عن شخصيته الا ساعة حضرته الوفاة . ان هذا التعصب الاناني الى حد فظيع هو ما يقترح علينا كمثال للقداسة. وهذا الاصرار على العزوف يذكرنا بتفنن الهندوس بالآلام التي ينزلونها بانفسهم بمحض ارادتهم لهدف ديني . بيد ان جلد الهندوسي وقوة احتماله لهما طابع مغاير. فالهندوسي يسعى الى تناسي نفسه بغرقه في ليل اللاوعي العميق ، اما الالم ووعي الالم فهما ، على العكس من ذلك ، الهدف الذي ينشده الشهيد المسيحي ، وهو يتأمل ان يكون في مستطاعه بلوغه بوثوق اكبر كلما ارتبطت آلامه بقوة اكبر بوعي قيمة الاشياء التي ينبذها وبحبه لهذه الاشياء، وكذلك بوعي الجهود التي يبذلها ليطيل امد عزوفه. وكلما كان القلب الذي يفرض على نفسه مثل هذه الامتحانات

غنيا ونبيلا ، وكلما اذان نفسه بمزيد من الصرامة طردا مـــع احساسه بعظم غناه ونبله ، تحسس بمزيد من الالم غياب التصالح الذي سيسبب له ارهب التشنجات وافظع التمزقات . وبحسب تصوراتنا ، فان نفسا كهذه النفس ، لا تشعر بالطمأنينة الا في عالم مجرد ، لا في العالم الواقعي بما يترتب عليه من واجبات والتزامات وغايات هي في نظرنا نحن مشروعة ، ان نفسا كهذه النفس ، المأخوذة في دوامة هذا العالم والرافضة مع ذلك لمتطلباته الاخلاقية بوصفها مناقضة لمصيرها المطلق ، لا تستطيع ، بآلامها المصطنعة اصطناعا ، الا ان تخلف فينا انطباعا بأنها نفس ضائعة ، ضالة ، فاسدة ، عاجزة عن ان توحي الينا بالشفقة وغير جديرة بان تكون لنا قدوة ومثالا. والحق ان ما تفتقر اليه هذه التظاهرات هو هدف قيم ومقبول لدى الجميع، مضمون مفهوم لدى الجميع، اذ ان ما يتحقق على ذلك المنوال ذاتي صرف ، والهدف المنشود على ذلك النحو هدف فرد مفرد لا يطلب سوى خلاص روحه هو، وهناءه هو . لكن خلاص هذا الفرد او ذاك وهناءه ليس مما يمكن ان يعني عددا كبيرا من الاشخاص .

ب ـ الندامة والاهتداء الداخليان

ان الدائرة الدينية تشتمل على نمط تمثل يتعارض مع نمط التمثل الذي تقدم وصفه ، وقوامه الترفع على الآلام الجسمانية الخارجية وتجاوز الموقف السلبي من المضمون المشروع للواقع الدنيوي ؛ وبذلك يقترب نمط التمثل هذا ، بمضمونه وشكله ، من مضمار الفن المثالي . ان الآلام هذه المرة محض آلام **روحية** ، وبيت القصيد هو اهتداء الروح . وبذلك تنأى الشقة من جهة اولى بيننا وبين فظائع تشويه الجسم واهوال مسخه ؛ ومن الجهة الثانية لا يعود تدين النفس الهمجي يناصب الانسانية الاخلاقية

او الاخلاق الانسانية العداء ليلوذ بحمى تجريد الهناء الذهني المحض وليحبس نفسه في الم العزوف المطلق وليدوس بقدميه كل ضرب آخر من المتعة ، بل تقف النفس موقف المعارضة من كل ما هو اجرامي وشرير ومستأهل الادانة حقا في الطبيعة الانسانية . ان النفس يحركها هنا اليقين السامي بان الايمان ، الذي هو اشبه بدفق يحمل الروح الى الله ، قادر على ان يلغي هذا الفعل او ذاك من الافعال المنجزة ، حتى ولو كان جريمة او خطيئة ، وعلى ان يمحوه من صفحة الوجود وكأنه لم يكن قط ، باعتباره غريبا عن الذات التي فعلته . الهرب من الشر ، من السلبي المطلق اللازم للذات ، الهرب الذي هو عاقبة الازدراء الذي يخامر الارادة والروح ازاء ذاتهما لما اقترفاه من شر ، والعودة الى الايجابي الذي يتقبل من الان فصاعدا باعتباره الواقع الاوحد، بالتعارض مع الحياة السابقة في الخطيئة : ذلكم هو تظاهر القوة اللامتناهية حقا للحب الديني، ولمثول الروح المطلق وحضوره في الذات . مثابرة وقوة الروح الذاتي الذي ينتصر ، بمساعدة الله الذي اليه يتوجه ، على الشر ويشعر ، من خلال استفادته من هذه المساعدة ، بأنه متحد بالله ، وهذا بالنسبة اليه مصدر رضى كلي الغبطة . وبالفعل ، اذا كانت الذات تصر على تصور الله بوصفه هو «الآخر» بالنسبة الى العالم الدنيوي الغارق في الخطيئة، فانها تظل تشعر مع ذلك بأنها متماهية وهذا **اللامتناهي**، ويغمرها اليقين بأنها تمتلك وعيا فيه شيء من وعي الله . وهذا اهتداء داخلي صرف ، وهو بالتالي من اختصاص الدين اكثر منه من اختصاص الفن ، لكن بالنظر الى ان هذا الاهتداء يتم داخل النفس التي تمتلك المقدرة على التعريف بالحياة التي تدب فيها بعلامات خارجية ، فان الفن التشكيلي عينه ، اي الرسم ، يكتسب على هذا النحو الحق والقدرة على اقتباس مواضيعه من قصص الاهتداء هذه . لكن لو خطر في بال احدهم مع ذلك ان يمثل هذه

القصص بحرفيتها وفي ادق تفاصيلها ، لانتهى مرة اخرى الى نتائج تتنافى والجمال . اذ ان الكثير من هذه التفاصيل له طابع إجرامي وبشع سافر . وعليه ، فان الرسم سيحصل على احسن النتائج واكثرها تلاؤما مع مفهوم الجمال اذا ما اكتفى بتمثيل الاهتداء وحده في صورة واحدة وحيدة ، بدون اي تفصيل يدخل في باب المستهجَن والمدان . هكذا هي صورة مريم المجدلية التي ينبغي أن ندرجها في عداد أجمل المواضيع التي من هذا النوع ، وذلك ما دام الرسامون الايطاليون قد عالجوا هذا الموضوع معالجة تستأهل بالغ الاعجاب ، وعلى نحو مطابق للفن . فهي تظهر داخليا وخارجيا في هذه اللوحات بوصفها الخاطئة **الجميلة** ، الجذابة بخطيئتها كما باهتدائها . لكن لا الخطيئة ولا القداسة تحملان في هذه الحال على محمل الجد حقا ؛ فقد غفر لها الشيء الكثير ، لانها احبت كثيرا ؛ غفر لها بسبب حبها وجمالها؛ لكن الجانب المؤثر يتمثل في ما ساورها من ندم على اسرافها في الحب وفي ما تذرفه من دموع الم هي بحد ذاتها خير شاهد على حساسية نفسها المرهفة . وليس خطؤها انها احبت كثيرا ؛ لكن الغلطة الجميلة والمؤثرة التي ارتكبتها هي اعتقادها بانها خاطئة ، فجمالها الذي يعكس حساسية غنية يقوم شاهدا مبينا على انه ما امكن لها ان تحب الا بنبل ومن اعماق نفسها .

جـ ـ المعجزات والخرافات

ان المظهر الاخير الذي يرتبط بالمظهرين السابقين ويتداخل معهما عند الاقتضاء يتعلق بالمعجزات التي تلعب دورا بالغ الاهمية في الدائرة الدينية . وبوسعنا تعريف المعجزة بانها قصة اهتداء وجود طبيعي مباشر . فالواقع يتصور كشيء دارج ، عرضي ؛ وهو عبارة عن متناه مسه الالهي المتدخل مباشرة في الخارجي

والخصوصي، فاذا به بنتيجة هذا التدخل يتخلع ويتحلل ويتحول، واذا بما يسمى بالمسار الطبيعي للاشياء يتوقف . والهدف الرئيسي للكثير من الخرافات هو تمثيل الكيفية التي تتصرف بها النفس ، في تظاهراتها الخارجية ، في مواجهة هذه الظاهرات التي تخرج عن اطار الطبيعة والتي يخيل للنفس انها تتعرف فيها حضور الله . لكن الالهي لا يمكن في الواقع ان يتدخل في الطبيعة الا بوصفه عقلا ، وفي شكل قوانين ثابتة فرضها الله بنفسه على الطبيعة ؛ وليس عن طريق ظاهرات ومعلولات منفردة، مناقضة للقوانين الطبيعية ، يمكن للالهي ان يتظاهر، اذ لا تتدخل في الطبيعة سوى القوانين الازلية وتعيينات العقل . لذا ينطوي العديد من الخرافات على جانب لامعقول ، سخيف ، مصطنع ، خاو من المعنى ، على اعتبار ان هدفها توليد الاقتناع بحضور الله في اشياء وظروف منافية لمقتضيات العقل ، وزائفة ، وليس فيها بالتالي شيء من الالوهية . صحيح ان الانفعال والورع والاهتداء التي يدور عنها الكلام في هذه القصص يمكن ان تتسم ببعض الاهمية ، لكن فقط بصفتها وقائع وتجارب داخلية ؛ اما اذا شاء بعضهم ان يقيم بين هذه الوقائع والتجارب من جهة اولى ، وبين الوقائع والظاهرات الخارجية من الجهة الثانية ، علاقة كتلك تبدو معها الاولى وكأنها معلول للثانية ، فلا ينبغي ان تشكل هذه الاخيرة ، والحالة هذه ، تحديا للعقل وللحس السليم .

تلكم هي المظاهر الرئيسية للمضمون الجوهري الذي يتوافق، في المضمار الذي استأثر باهتمامنا حتى الان ، مع طبيعة الله ومع السيرورة التي بها وبواسطتها يتظاهر الله كروح . وذلك هو موضوع مطلق لا يخلقه الفن ولا يكشف عنه بوسائله الخاصة ، بل يتلقاه من الدين ويعالجه ، وهو يعي انه يمثل الحقيقة ويعبر عنها. انه مضمون نفس مؤمنة ، مفعمة بالحماسة ، هي بحد ذاتها كلية لامتناهية ، بحيث ان الخارج يبقى بالنسبة اليها خارجيا وحياديا

الى حد ما ؛ وما دام هذا المضمون لا يفلح في تحقيق تساوق امثل بين الخارج والداخل ، فانه لا يستطيع ان يقدم للفن سوى موضوعات غير مناسبة ، صعبة ، بل موضوعات يتعذر في كثرة من الاحوال معالجتها طبقا لمقتضيات الفن .

الفصل الثاني

الفروسية

ان ما يؤلف مضمون الايمان والفن هو ، كما رأينا ، الذاتية اللامتناهية ، **المطلق** ، روح الله الذي لا يوجد حقا لذاته الا في الوعي الانساني . هذا العلم الروحاني الرومانسي ، الذي يطلب الهناء في **المطلق** وحده ، يبقى داخلية مجردة ، لانه يعارض العالم الخارجي وينبذه ، بدلا من ان يتغلغل فيه ويتمثله . وبفعل هذا التجريد ، يبقى الايمان منفصلا عن الحياة ، عن الواقع العيني للوجود الانساني ، عن العلاقات الايجابية التي تربط الناس بعضهم ببعض ، على اعتبار ان الناس لا يشعرون بأنهم متماثلون ولا يتحابون الا باسم الايمان وبالايمان ، في روح جماعة المؤمنين . وهذه الجماعة هي النبع الصافي الذي يعكس صورهم ، من دون

ان تكون بالانسان حاجة الى ان ينظر الى انسان آخر في عينيه ووجها لوجه ، ومن دون ان تكون به حاجة الى ان يعقد مع آخرين علاقات مباشرة والى ان يتحسس ، في شكلها العيني والحي ، الوحدة الحية التي يكمن منبعها في الحب ، في الثقة ، في تطابق الاهداف وتلاقي الاعمال . ان الانسان يتصور ، في داخليته المجردة دينيا ، آماله ومطامحه باعتبارها مظهرا من الحياة في مملكة الله والاتحاد بالكنيسة ، وهذا التماهي مع قوة ثالثة يكون ما يزال متأصل الجذور في وعيه الى حد لا يسمح له بأن يلتقي ذاته ، بكينونته العينية ، في معرفة الآخرين وارادتهم . اذن فالمضمون الديني يتلبس ، في جملته ، شكلا واقعيا ، لكنه يبقى واقعا داخليا صرفا ، لا يتجاوز حدود التمثل ، يتعارض مع توسع الحياة ، ويعجز عن تلبية متطلباتها السامية في هذا العالم الارضي والواقعي .

من هنا يكون لزاما على النفس ، الغارقة في هنائها السعيد، ان تخرج من المملكة السماوية التي تشكل دائرتها الجوهرية ، لترتد الى ذاتها ، ولتعطي ذاتها مضمونا راهنا ، هو مضمون الذات من حيث هي ذات ، وبعبارة اخرى ، ان تحوّل الداخلية التي كانت لحد الان دينية الى داخلية دنيوية . صحيح ان المسيح كان قد قال : «دع أباك وامك واتبعني» ، او كذلك : «سيبغض الاخ اخاه ؛ وسوف يضحون بكم ويضطهدونكم» ، الخ ؛ ولكن بدءا من اللحظة التي وجدت فيها مملكة الله مكانا لها في العالم ، فتشربت بها الاهتمامات والمقاصد الدنيوية وتحولت وسمت ، واجتمع الاب والام والاخ تحت جناح جماعة واحدة ، نقول : بدءا من هذه اللحظة اكتسب الدنيوي هو الآخر حق توكيد ذاته وفرض نفسه. وعلى الاثر ، تلاشى موقف النفس السلبي ، الذي كان لحد الان دينيا صرفا ، ازاء الانساني بما هو كذلك ، وتفتح الروح ، وامتد ليطال كل ما كان لحد الان موضع ازدراء واحتقار . ان المبدا

الاساسي يبقى كما هو بلا تغيير ، لكن الذاتية اللامتناهية تنصب على جانب آخر من المضمون . وبوسعنا تعريف هذا التغير بقولنا ان الفردية الذاتية تغدو حرة من حيث هي ذاتية ، بدون توسط الله ، وبصورة مستقلة عن التصالح معه . وبالفعل ، كانت هذه الفردية قد اجتازت طريق السلبية في اثناء ذلك التوسط ، حيث كانت قد تجردت من تناهيها المحدود والطبيعي ، بينما هي تؤكد الان ذاتها كذات حرة تطالب في لاتناهيها الذي ما يزال شكليا ، لذاتها وللآخرين بأن يجري اعتبارهم وتقديرهم جميعا بوصفهم ذواتا . وانما في هذه الذاتية تكمن من الان فصاعدا كل الداخلية التي كانت لحد الان مستقر الله وحده دون سواه .

أما المضمون الذي تنطوي عليه النفس الانسانية من الان فصاعدا بين جوانحها ، فبوسعنا تعريفه بقولنا ان الذات ، في هذا الطور الجديد ، ممتلئة بذاتها ، مفعمة بالشعور بفرديتها اللامتناهية ، من دون ان يكون لهذا الشعور صلة ما باي مجموعة من الاهداف والاهتمامات والاعمال الموضوعية والجوهرية . وثمة عواطف ثلاث ـ بوجه خاص ـ تنشط لدى الافراد الى درجة لامتناهية : عاطفة الحب ، وعاطفة الشرف ، وعاطفة الولاء . وما هذه بسجايا وفضائل اخلاقية بحصر معنى الكلمة ، بل هي مجرد اشكال للداخلية الرومانسية للذات المفعمة بالشعور بذاتها . ذلك ان الاستقلال الشخصي الذي يكافح في سبيل الشرف لا يتظاهر في شكل أعمال جريئة يجترحها الانسان في سبيل الجماعة او لاكتساب صيت أمانة واستقامة في الحياة العامة والخاصة ، وانما الهدف ، على العكس ، انتزاع الاعتراف بالمنعة المجردة للذات الفردية . كذلك ما الحب ، الذي يحتل نقطة المركز في هذه الدائرة ، الا الهوى العارض الذي يستبد بذات تجاه ذات اخرى ، ومهما يضخمه الخيال ويعمقه الاختمار الداخلي فانه لا يعبر عن العلاقات الاخلاقية التي يشتمل عليها الزواج والاسرة . وصحيح بالمقابل ان الولاء يتسم بطابع اخلاقي ، بمعنى انه لا ينشد محض

هدف شخصي ، وانما رسالته ان يحافظ على شيء أسمى ، على صالح عام ، وبمعنى انه مرتهن بمشيئة انسان آخر ، بمشيئة زعيم ؛ وهو بهذه الصفة يتضمن عزوفا عن الانانية وعن الارادة الاستقلالية للذات ؛ لكن عاطفة الولاء لا تستلهم مباشرة الصالح الموضوعي لجماعة حققت حريتها وثبتتها في تنظيم الدولة ، بل تربط نفسها **بشخص** الزعيم وحده دون سواه ، هذا الزعيم الذي يتصرف إما لصالح ذاته فرديا واما للصالح العام .

ان اجتماع هذه العواطف الثلاث ، في تركيباتها المتنوعة ، وبصرف النظر عن التدخل المحتمل لعناصر دينية، هو الذي يشكل المضمون الرئيسي للفروسية ويؤلف المرحلة الانتقالية الضرورية من مبدأ الداخلية الدينية الى الحياة الروحية في العالم الدنيوي الذي يجد فيه الفن الرومانسي من الان فصاعدا امكانيات ابداع مستقل ومصادر لجمال اكثر حرية ان جاز القول . وبالفعل ، انه يشغل من الان فصاعدا الوسط الحر بين المضمون المطلق للتمثلات الدينية الثابتة في ذاتها وبين الخصوصيات المتعددة الاشكال للعالم الدنيوي ، المحدود والمتناهي . والشعر هو الذي عرف كيف يستخدم هذا الموضوع خير استخدام ، لانه الاقدر من سائر الفنون الاخرى على التعبير عن الداخلية المنطوية على ذاتها ، بغاياتها وتنوعاتها .

وبما ان هذه مواد يقبسها الانسان من صدره وقلبه ، من العالم الانساني المحض ، فقد يكون من المباح الاستنتاج بأن الفن الرومانسي يقف ، من هذا المنظور ، على مستوى واحد والفن الكلاسيكي ؛ وبالفعل ، ان المقارنة بين هذين الشكلين الفنيين تبدو مسوغة هنا . فقد عرّفنا اعلاه الفن الكلاسيكي بأنه مثال الانسانية الحقيقية موضوعيا ، الحقيقية في ذاتها . ومضمون الفن الكلاسيكي هو من طبيعة جوهرية ، وينطوي على حماسة اخلاقية . فالقصائد الهوميرية ومآسي سوفوكليس واسخيلوس

تتحدث عن اهتمامات عينية ، وتعبر بوضوح تام عن المشاعر والعواطف التي ترتبط بها، وتتوسل الى ذلك بلاغة واداء يتوافقان والفكرة الرئيسية للعمل الادبي ؛ كما انه تقف فوق حلقة الابطال والوجوه المستقلة هذه ، المضطرمة بحماسة فردية ، حلقة آلهة تتصف بسمة من الموضوعية اشد بزوزا . وحتى حيثما يغدو الفن اكثر ذاتية ، كما في الاشكال النحتية اللامتناهية ، وفي النقوش ، الخ ، وفي المراثي والمقطعات الابيغرامية وضروب اخرى من الشعر الغنائي في العصور اللاحقة ، تكون طريقة الموضوع متحددة بالموضوع ذاته ، وذلك لان له ، سلفا ، شكلا موضوعيا ؛ صحيح ان الاشخاص هنا اشخاص خياليون ، لكن قسماتهم ومعالمهم واضحة ومحددة : فينوس ، باخوس ، وربات الشعر ؛ كذلك الحال في المقطعات الابيغرامية المتاخرة ، حيث تجتمع اشياء معروفة ، كالازهار على سبيل المثال ، وتكون العاطفة هي الرابط الذي يربط بينها . وما على المرء في هذه الحال الا ان يغرف من معين خزان ثر بجميع صنوف الاشياء والمواضيع التي تصلح لكل استخدام ؛ وما الشاعر والفنان الا ساحران يقومان باختيارها وتجميعها وتصنيفها وبث الحياة فيها .

وخلاف ذلك هو الحال في الشعر الرومانسي . فبقدر ما يهتم هذا الشعر بأشياء هذا العالم ، لا بالاناجيل وحدها ، تراه يقلد ابطاله فضائل ويعين لهم اهدافا ما هي بفضائل الابطال الاغريق واهدافهم ، اولئك الابطال الذين ما كانت اخلاقيتهم ، في نظر المسيحية في بداياتها ، سوى حشد من رذائل الأنفة . وبالفعل ، ان الاخلاق الاغريقية اخلاق انسانية واعية لذاتها ، فخورة بحاضرها ، تمارس ارادتها ، طبقا لمفهومها ، على مضمون محدد ، في وسط معين تخضع فيه حرية اولئك الذين ينتمون اليها لشروط تعد بحكم المطلقة . انها شروط ناظمة لعلاقات الاهل والاولاد ، ولعلاقات الازواج فيما بينهم، ولعلاقات المواطنين في مدينة او في دولة في حريتها المتحققة . وبالنظر الى ان هذا

المضمون الموضوعي يرتبط بتطور الروح الانساني على اساس طبيعي ، اساس يُعد ايجابيا وثابتا ويعترف به بصفته هذه ، لذا فان هذا المضمون لا يعود يتوافق مع الداخلية المتركزة للنفس الدينية التي تنزع ، على العكس ، الى تدمير الجانب الطبيعي من الانسان ، والتي تكون ملزمة بالتالي بالتغني بالفضائل المعاكسة ، فضائل التواضع والعزوف عن الحرية وعن الوثوق بالذات . ان فضائل الورع المسيحي تقتل ، بصرامتها المجردة ، كل ما هو دنيوي ، ولا ترى حرية الذات الا في نفي الانساني الذي فيها . لكن الحرية الذاتية التي هي موضع اهتمامنا هنا لا تتمثل من الان فصاعدا في الاستسلام والرضوخ او في التضحية بالذات ؛ بل هي تريد توكيد فعاليتها في عالم الاشياء الدنيوية . ومع ذلك فان الداخلية هي التي تقدم للذات ايضا ، كما راينا ، المضمار الموائم لتحقيق مقاصدها الدنيوية . فالشعر لا يواجه اي موضوعية مسبقة الوجود ، او اي ميتولوجيا او صورة يمكن له استخدامها، ولا يلقى قبالته اي موضوع يعرض نفسه سلفا لتعبيره . انه حر تماما ، ومطلق الابداع ؛ فلكأنه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه من صدره . لكن بالرغم من ان هذه الذاتية هي ذاتية ارادة نبيلة ونفس عميقة ، فان اعمالها والشروط التي تنجزها فيها تظل تتصف بطابع عسفي وعرضي ، على اعتبار ان الحرية والغايات التي تنشدها هي من نتاج تفكير يفتقر ، من حيث مضمونه الاخلاقي ، الى جوهر صلب متين . لهذا نلقى لدى الافراد ، لا حماسة خصوصية ، بالمعنى الاغريقي للكلمة ، اي بمعنى فردية مستقلة بذاتها وحرة ، بل نجد لديهم بالاحرى درجات من البطولة في تظاهرات الحب ، وفي الذود عن الشرف ، وفي التدليل على الولاء ؛ وهذه الدرجات ترتهن بصورة رئيسية بصفة النفس. بيد ان السمة المشتركة بين ابطال العصر الوسيط وابطال العصر الكلاسيكي هي **الشجاعة**. لكن هذه الشجاعة ليست واحدة، ولا

تلعب دورا متماثلا لدى اولئك وهؤلاء . فالشجاعة عند ابطال العصر الوسيط ليست شجاعة طبيعية ، مميزة لافراد اقوياء الجبلة واصحاء ، لما تضعف بعد قوة ارادتهم وجسمهم بفعل الثقافة التي هي عندهم وسيلة للدفاع عن مصالح موضوعية ، بل هي شجاعة يكمن مصدرها في داخلية الروح ، ويمليها الشرف والفروسية ، شجاعة نستطيع ان نعرفها بكلمة واحدة فنقول انها بنت النزوة ورهينة اهواء الارادة المحبة لركوب المخاطر ، ومرتبطة بمصادفات عارضة خارجية او بنوازع ورع صوفي ، وباختصار، بقرارات الذات التي لا مرجع لها سوى ذاتها .

لقد ساد هذا الشكل من الفن الرومانسي في نصفي الكرة الارضية : في الغرب ، بفضل اوبة الروح الى ذاته ، وفي الشرق حيث حدث اول توسع للوعي بغية تحرير نفسه من المتناهي . فالشعر في الغرب نتاج نفس منطوية على ذاتها ، مركزها في ذاتها ، ونوازعها الدنيوية تابعة دوما وابدا لعالم الايمان الاسمى. اما في الشرق فان **العربي** بوجه خاص ، هذا العربي الذي كان في البداية مجرد نقطة ، هو الذي تضخم وتوسع بألق ولألاء في المدى المترامي لصحرائه وسمائه ، حتى اندمج بالعالم الدنيوي ، ولكن من دون ان يتنازل عن حريته الداخلية . والاسلام ، بوجه خاص ، هو الذي مهد لذلك الارض ، بإلغائه العبادة الوثنية للاشياء المتناهية والخيالية، وكذلك باطلاقه للنفس الحرية الذاتية التي تسمح بتصالح القلب والروح ، خارج نطاق اي هيئة موضوعية لله ، والتي تتيح للانسان ان يعيش ، كمتسول ، في العبادة النظرية الخالصة لمواضيعه ، ولكن في الوقت نفسه ، في الحب والفرح والهناء كذلك .

- ١ -

الشرف

كان فن العصور القديمة الكلاسيكي يجهل ما نسميه اليوم بالشرف . صحيح ان كل قصة **الالياذة** تدور حول غضب آخيل الذي به ترتهن الاحداث اللاحقة الموصوفة فيها . لكن هذا الغضب لم ينشأ عن اهانة مست الشرف . فآخيل وجد نفسه مغبونا بالنظر الى ان اغاممنون سلبه حصته من الغنيمة التي هي **جائزته** (١) ، مكافأته الفخرية . الاهانة تمس اذن هنا شيئا واقعيا وتتعلق بهبة هي علامة امتياز واعتراف بمجده وشجاعته ؛ ولئن استولى الغضب على آخيل ، فلأن اغاممنون عامله بطريقة غير لائقة واذله امام الاغريق ، لكن الاهانة لم تلحق بجوهر الشخصية بما هي كذلك ، ولهذا فان آخيل مستعد للاكتفاء باسترجاع الحصة التي سلبت منه ، علاوة على بعض الهدايا والانعام الاضافية ، ولا يتوانى اغاممنون بدوره عن القبول بهذه الترضية ، مع انهما بارتضائهما هذا الحل قد الحق واحدهما بالآخر ، بمقتضى افكارنا نحن ، اهانة مقذعة . ولقد كان تبادلهما الشتائم هو الشكل الوحيد الذي تظاهر به غضبهما ، وكفاهما ان يعقدا صفقة عينية ليمحوا تلك الاهانة العينية بدورها .

ا ـ مفهوم الشرف

غير ذلك هو الشرف ، بموجب التصور الرومانسي .

---

١ ـ باليونانية في النص . ـ م ـ

فموضوع الاهانة هنا ليس قيمة عينية وواقعية ، من ملك او مركز او فريضة ، الخ ، بل يمس الشخصية بما هي كذلك ، الفكرة التي لها عن ذاتها ، القيمة التي تعزوها الذات الى ذاتها . وهذه القيمة لامتناهية لاتناهي الذات عينها . وبفضل حس الشرف يعي الانسان ذاتيته اللامتناهية ، بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية . فالشرف يضفي على كل ما يحوزه الفرد ، على كلما هو خصوصي عنده وعلى ما يستطيع، عند الاقتضاء، ان يتحمل بلا عواقب وخيمة فقده، يضفي عليه القيمة المطلقة للذاتية الشاملة ، سواء افي الفرد ام في تمثل الآخرين . والحال ان كل خصوصية تكتسب ، في التمثل ، طابعا من الشمولية ، على اعتبار ان ذاتيتي كلها تمر في هذه الخصوصية التي هي خصوصيتي . لقد جرت العادة على القول بأن الشرف محض مظهر . وهذا في ارجح الظن صحيح ، لكن لا بد لنا من اعتباره، من وجهة النظر التي نرى اليه منها هنا ، مظهرا وانعكاسا للذاتية في ذاتها ، هذه الذاتية التي ، بحكم كونها لامتناهية ، تجعل هذا المظهر ايضا لامتناهيا . وهذا اللاتناهي هو ما يجعل المظهر الذي هو الشرف يغدو الوجود الحقيقي للذات ، واقعه الاكثر اصالة ، فاذا بكل صفة خاصة ، مضاءة بالشرف وممتصة من قبله ، تكتسب ، بفضل ذلك المظهر ، قيمة لامتناهية . والشرف ، المفهوم بهذا الفهم ، هو الذي يشكل التعيين الاساسي للعالم الرومانسي ، وهو يفترض ان الانسان ، المتخلي عن دائرة التمثلات الدينية وعن دائرة الداخلية ، قد دلف الى الواقع الحي، وانه انما في قلب هذا الواقع يسعى من الان فصاعدا الى توكيد استقلاله الشخصي المحض وقيمته المطلقة .

ان مضامين الشرف يمكن ان تكون بالغة التنوع . فكل ما انا كائن عليه ، وكل ما افعله وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفي. وبوسعي بالتالي ان ادرج في عداد شرفي كل ما هو جوهري فيَّ :

الاخلاص للامير ، التفاني في سبيل الوطن والمهنة ، انجازي واجباتي الابوية ، الوفاء الزوجي ، الاستقامة في التجارة والصفقات من كل نوع ، وكذلك الاستقامة في العمل العلمي ، الخ . بيد ان جميع هذه المواقف الحميدة والقيْمة بحد ذاتها لا تتلقى ، من وجهة نظر الشرف ، تكريسها والاعتراف النهائي بها ، ولا تغدو مواقف شرف كما يقال ، الا بقدر ما املؤها بذاتيتي . فالشريف من الناس لا يفكر على الدوام وفي كل شيء الا بنفسه اولا ، وهو لا يتساءل ان كان هذا الامر او ذاك عادلا بحد ذاته ام لا ، بل كل تساؤله ان كان فعل هذا الشيء او ذاك او الاستنكاف عن فعله يتفق وشرفه . كذلك فانه يختلق لذاته اهدافا عسفية ، ويضفي على ذاته طابعا معينا ، ويعقد بينه وبين نفسه وتجاه الآخرين التزامات لا تبررها اية ضرورة . وعندئذ يصطدم بصعاب وتعقيدات متاتية لا من الشيء ذاته ، بل من الفكرة التي للانسان عن ذاته ، اذ يعتبر ان عدم خيانة الصفة التي تلبسها مسألة شرف . هكذا تقدر دونا ديانا ان اقرارها بالحب الذي استبد بها مخالف لشرفها ، لانه سبق لها ان اكتسبت صيتا بانها امراة عادمة الحساسية بالحب .

نستطيع اذن القول ، بصورة عامة ، بأن مضمون الشرف عرضة لجميع التقلبات ما دام من ابداع الذات ، وليس مرتبطا بالشرف ذاته بوصفه ماهويته المحايثة . لهذا وجدنا الدستور الرومانسي يدرج في **قانون الشرف** ما هو مشروع ومبرر في ذاته ، على اعتبار ان الفرد يربط بوعيه لما هو حق وعدل الوعي اللامتناهي بشخصيته . وقولنا بأن الشرف يقتضي هذا او يتنافى وذاك ، معناه في هذه الشروط ان كل الذاتية تتماهى ومضمون هذا المطلب او هذا النفي ، بحيث ان اي مخالفة ستخلق لا محالة وضعا يتعذر تصحيحه ، ومعناه بالتالي ان الذات لا يجوز لها ان تعير اذنا صاغية لاي مضمون آخر . وبالمقابل ، يمكن للشرف ان يغدو شيئا شكليا وخاويا من المضمون ، اذا لم يكن يضم سوى

اناي وحده ، اللامتناهي في ذاته ، او اذا كان المضمون المقبول بوصفه ذا طابع إلزامي مضمونا رديئا او مستكرها . وعندئذ يغدو الشرف ، وبخاصة في الاعمال المسرحية، شيئا باردا تماما وميتا، هدفه التعبير لا عن مضمون جوهري بل عن ذاتية مجردة . والحال ان المضمون الجوهري يتسم بطابع من الضرورة . وهو اذ يتوضح تبعا لخطوط ترابطاته العديدة يفرض نفسه على الوعي بقـــوة يستمدها من ضرورته تحديدا . وأكثر ما يفتقر المضمون الـــى العمق في الحالات التي يزج فيها حذق التفكير في دائرة الشرف بأشياء عرضية وتافهة بحد ذاتها، وان تكن على صلة ما بالموضوع. والمادة لا تنعدم البتة في هذه الحالات ، لان الحذق يمتلك موهبة التحليل والتمييز الدقيقين ويدلل على مقدرته على ان يرفع الى دائرة الشرف وعلى ان يدخل فيها الكثير من الاشياء العادمـــة الاهمية بحد ذاتها . ولدى الاسبان بوجه خاص ادرك حذق التفكير هذا بصدد مسائل الشرف مستوى رفيعا ، واعمالهم المسرحية تسهب في الحديث عن أبطال الشرف الذين يستغرقون بدورهم في مماحكات مسهبة حول هذا الموضوع . ومن ذلك ان وفـــاء الزوجية يوضع على محك التحليل الدقيق الذي يطال مختلف الظروف الممكن تخيلها ، بحيث ان ابسط شك قد يســـاور الآخرين ، او امكان الشك ليس الا ، يمكن ان يصبح قضيـــة شرف نعني الزوج مباشرة ، حتى وان كان هذا الزوج يعلم علم اليقين ان هذا الشك لا يستند الى اساس . وحينما تتمخـض القضية عن مصادمات ، فان مجراها لا يحقق اي ترضية لاحد ، لان موضوع النزاع لا ينطوي بالاساس على اي شيء جوهري ، ولهذا فان تسوية الخلاف بحل ما لا تترك في النفس سوى شعور شاق ومرهق بدلا من ان تحمل اليها السكينة. والشرف المحض، المجرد تماما في ذاته ، هو ما يشكل ، في المسرحيات الفرنسية ايضا ، حافز العمل المسرحي ومنطلقه الاساسي . غير ان **الاركوس**

السيد ف. فون شليغل (٢) هو الذي يجسد ، بوجه خاص ، هذا الشرف الذي لا حياة فيه ، البارد كالجليد : فالبطل يقتل زوجته النبيلة المحبة ــ لماذا ؟ من اجل الشرف ــ وفحوى هذا الشرف انه يرغب في الزواج من ابنة الملك التي لا يساوره نحوها اي هوى، طمعا في ان يصير صهر الملك . وهذه ، والحق يقال ، حماسة بغيضة وفكرة كريهة ، وان ادعت التجلبب بالعظمة واللاتناهي .

ب ـ انجراحية الشرف

بالنظر الى ان الشرف ليس فقط كما يظهر لي انا وحدي ، بل لا بد ايضا ان يوجد في تمثل الآخرين وان يحظى باعترافهم هم الذين يحق لهم ، بدورهم ، ان يطالبوا بالاعتراف بشرفهم هم، لذا فان الشرف يمثل شيئا عَطوبا للغاية . والمدلول الذي يفترض فيّ ان اعطيه لهذا المطلب مرهون بقراري وارادتي وليس باي شيء آخر . واي مساس به يمكن ان يكون له ، من هذا المنظور، اهمية كبيرة ؛ وبالنظر الى ان الانسان يجد نفسه ، في الواقع العيني ، ماخوذا في دوامة علاقات متنوعة مع آلاف الاشياء ، وبالنظر الى انه من المباح له ان يوسع الى ما لا نهاية دائرة ما يستطيعُ ان يعتبره خاصا به وان يربط به بالتالي شرفه ، لذا يتسبب استقلال الافراد ومرجوعيتهم المحزنة الى ذواتهم في حدوث مشاحنات ومنازعات لا نهاية لها . على هذا النحو نجد ان الدور الاساسي في الاهانة ، كما في الشرف بوجه عام ، لا يعود الى المضمون . وبعبارة اخرى ، عندما اشعر بانني مهان لا اشعر بذلك على صعيد المضمون ، وانما في شخصيتي التي يؤلف هذا

---

٢ ـ فريدريك فون شليغل : كاتب وعالم الماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانسية الالمانية (١٧٧٢ ـ ١٨٢٩) ، و«الاركوس» مسرحية له . ـــم ـــ

المضمون جزءا لا يتجزأ منها ، واعتبر انني انا المهان ، انا اي تلك النقطة الفكروية اللامتناهية .

جـ ـ استرداد الشرف

على هذا النحو يعتبر كل مساس بالشرف شيئا لامتناهيا ، وبالتالي لا يمكن للترضية الا ان تكون بدورها لامتناهية . ومؤكد ان الاهانة تكون على درجات ، وكذلك الترضية . اما ما الذي يفترض فيّ ان اعتبره اهانة ، والى اي حد يفترض فيّ ان اعتبر نفسي مهانا وان اطالب بالتالي بترضية ، فهذا كله مرهون بدوره بارادتي الذاتية التي يحق لها ان تتوجه سواء انحو التفكير المفرط في التدقيق ام نحو الحساسية المرهفة. اما فيما يتعلق بالترضية التي اعتقد ان من حقي ان أنالها، فلا بد لي من الاعتراف بالشخص الذي اهانني بانه مثلي رجل شرف . وبالفعل ، انني أحرص على ان يعترف شخص آخر بشرفي ؛ والحال انني كيما استعيد شرفي عن طريقه وفي نظر ذاته ، فلا بد ان يكون هو ذاته ، في نظري ، رجل شرف ، اي لا بد لي ان أعتبره ، رغم الاهانة التي انزلها بي ورغم بغضائي الذاتية ، شخصا لامتناهيا .

اذن فمن مبادىء الشرف الاساسية الا يجيز احد لنفسه ، باعماله ، ان يعترف للآخرين بحقوق على شخصه ، ومن مبادىء الشرف الاساسية ان يؤكد الانسان ذاته ، مهما يحدث له ، بانه لامتناه لا يحول ولا يتبدل لا في نظر نفسه ولا في نظر الآخرين .

ولكن ما دام الشرف ، بما يستتبعه من منازعات وترضيات، يرتكز الى السيادة الذاتية التي لا تعترف بأي تحديد والتي تسلك مسلكها بوحي من ذاتها ، فاننا نجد انفسنا هنا من جديد بمواجهة ما كنا قد شددنا عليه بوصفه التعيين الرئيسي للوجوه البطولية : استقلال الفردية . لكن ليس بيت القصيد في

الشرف الاستقلال المحض المطلق ، بمعنى ان الانسان يذود عن شخصيته ويسلك المسلك الذي يبدو له هو الخليق بان يسلك ، وانما الاستقلال الذي لازمته الحتمية **الفكرة التي للانسان عن ذاته** ، وهذه الفكرة هي التي تشكل المضمون الفعلي للشرف ، واعني بها الصورة التي يكوّنها المرء عن ذاته والتي تجعل من الذاتية المركز الذي يوجّه نحوه جميع تظاهرات الحياة الخارجية، وجميع الافعال ، وجميع الاقوال ، وجميع مقاصد المحيط ونيات الجوار . الشرف اذن استقلال **متبصر** ، ماهيته تتكون من هذا التبصر ، من هذا التفكير بالذات ، بحيث لا يقيم كبير اعتبار لكون مضمونه من طبيعة اخلاقية وضرورية ام لكونه عارضا وتافها .

- ٢ -

الحب

الحب هو العاطفة الثانية التي تلعب دورا راجحا في الفن الرومانسي .

ا ـ مفهوم الحب

ان يكن التعيين الرئيسي للشرف يكمن في الذاتية الشخصية، كما تتمثل ذاتها بذاتها في استقلالها المطلق ، فان تعيين الحب يكمن بالاحرى في التخلي عن الذات لفرد من الجنس الآخر ، في العزوف عن وعيها المستقل وعن كينونتها ـ لـ ـ ذاتها الفردية ، وفي وعي ذاتها في وعي فرد آخر وبه . ومن هذا المنظور ، ثمة تعارض بين الشرف والحب . لكننا نستطيع بالمقابل ان نرى في

الحب تحقيقا لما هو متضمن في الشرف ، وذلك بقدر ما تساور الشرف الحاجة الى انتزاع اعتراف شخص آخر بلاتناهي شخصه ، وبالتالي الى ان يدرج لاتناهيه في لاتناهي الآخر . وهذا الاعتراف لا يغدو حقيقيا وكاملا الا اذا انصب الاحترام لا على شخصيتي في المجرد ، او كما تتظاهر في حالة عينية منفردة، وبالتالي محدودة ، وانما على ذاتيتي كلها ، وإلا اذا انتقلت مع كل ذاتيتي ، ومع كل ما تشتمل عليه ، كما انا وكما كنت وكما ساكون ، الى وعي شخص آخر ، لألون بلوني ارادته ومعرفته ، نوازعه وصبواته . عندئذ لا يعود هذا الآخر يحيا الا فيّ ، ولا اعود انا أحيا الا فيه ؛ فنعيش ، انا وهذا الآخر ، في هذه الحالة من الوحدة والامتلاء ، ونضع في تماثل الهوية هذا نفسنا كلها ، ونجعل منها عالما واحدا . وانما بحكم هذه الداخلية اللامتناهية يلعب الحب دورا بالغ الاهمية في الفن الرومانسي ، وهذه الاهمية ما تفتأ تتزايد بحكم الغنى الاسمى الذي ينطوي عليه مفهوم الحب .

لا يرتكز الحب ، نظير ما يفعل الشرف في كثرة من الاحوال، الى تأملات ملكة الفهم واراباتها ، وانما يكمن مصدره في العاطفة؛ وبالنظر الى الدور الذي يلعبه فيه فارق الجنس ، فانه يشكل في الوقت نفسه الاساس الروحي للعلاقات الطبيعية . لكن الدور الاساسي الذي يلعبه ، والحالة هذه ، قوامه انخراط الذات بكل داخليتها وبكل لاتناهيها في هذه العلاقات . وهذا الانصهار الكامل لوعيها مع وعي شخص آخر ، وهذا الظاهر من نكران الذات والتجرد هما اللذان يشكلان بالنسبة الى الذات وسيلة للاهتداء الى ذاتها من جديد والى صيرورتها ذاتها من جديد ، كما ان هذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب لا يحيا ولا يوجد لذاته ولا يفكر بذاته ، بل يجد في شخص آخر مبررات وجوده ، من خلال تمتعه بذاته في هذا الآخر . هذا تحديدا ما يسبغ على

الحب طابعه اللامتناهي . والجمال ينبغي البحث عنه بصورة رئيسية في كون هذه العاطفة لا تبقى في حالة عاطفة او مجرد نزوع ، وانما في كون الخيال يخلق حولها عالما كاملا ؛ ويحوّل جميع اهتمامات الحياة الواقعية وجميع اهدافها وجميع ظروفها الى حلية وزخرف لهذه العاطفة ، ويجذب كل شيء الى دائرتها ، ويرفع على هذا النحو من قيمة ما كان لحد الان خارجيا بالنسبة الى هذه الدائرة . وانما لدى النساء بوجه خاص يتجلى الحب بكل جماله ، لان التخلي عن الذات ونكرانها يشكلان بالنسبة اليهن اسمى تعبير عن شخصيتهن ، على اعتبار ان حياتهن كلها ما هي الا تمهيد ، ما هي الا اشرئباب باتجاه هذه العاطفة التي فيها يجدن اخيرا النقطة الثابتة لوجودهن ومستقر حياتهن . وان شاء لهن سوء حظهن الا يصلن اليها ، انطفأن كما ينطفىء النور بنفح الريح . والفن الكلاسيكي لا يكاد يعرف هذه الداخلية الذاتية للعاطفة ؛ وهي لا تلعب فيه ، على كل حال ، سوى دور تابع ؛ وحتى عندما يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعا للتمثيل ، لا يستوقفه فيه سوى مظهر اللذة الحواسية . ان هوميروس ، على سبيل المثال ، لا يعلق عليه اي اهمية ، او هو يعتقد بأن الحب في انبل اشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج ، في دائرة الحياة البيتية ، في قسمات امراة كبينيلوبه (٣) ، الأم والزوجة المتفانية ، او اندروماك (٤) ، وبالاختصار ، في قسمات

---

٣ – بينيلوبه : زوجة اوليس ووالدة تيليماك . طوال العشرين سنة التي غاب فيها اوليس ، رفضت طلاب يدها . لكنها قطعت مع ذلك على نفسها عهدا بانها متى ما انتهت من حياكة قطعة النسيج التي بين يديها فستختار واحدا منهم . بيد انها كانت تفك في الليل ما تحيكه في النهار . — م —

٤ – اندروماك : زوجة هكتور ، بطل طروادة الذي لقي مصرعه على يد آخيل ، صارت بعد سقوط طروادة امة لبيروس ، ابن آخيل ، لكنها ابت الزواج منه . — م —

امرأة محبوة ، قبل كل شيء ، بصفات وسجايـــا أخلاقية . وبالمقابل ، يرى هوميروس ان الرابطة التي تربـط بين باريس (٥) وهيلانـة (٦) رابطة لااخلاقية ، لانها كانت السبب في أهـــوال حرب طروادة وفواجعها ؛ كذلك فان حب آخيل لبريسينيز (٧) عاطفة مجردة من العمق ، لان بريسيئيز أمة يستطيع آخيل ان يفعل بها ما يشاء . وفي القصائد سافو (٨) ترتفع لغة الحب ، هذا صحيح ، الى مستوى الحماسة الغنائية ، لكن ما تعبر عنه هو بالاحرى حرارة النار التي يفور بها الدم اكثر منها داخلية النفس وقوة العاطفة الصادرة عن القلب . وفي القصائد القصـــار لاناكرون (٩) ، وهي قصائد مترعة بالظرف ، يتبدى الحب فـي مظهر متعة عامة تجهل الآلام اللامتناهية ، وهجـــران النفس المكروبة ، الوانية المدنفة ، المتحملة وصبها بلا شكوى ، كما تجهل ان ثمة حياة بأسرها ترتهن بهذه العاطفة . كلا ، ان اناكريون يتكلم عن الحب بالفاظ مترعة صفوا وهدوء بال ، بصفته مصدرا لافراح مباشرة ، من دون ان تنطوي نوعية هذه الافراح او شدتها على

---

٥ ـ باريس ، لقب الاسكندر الطروادي ، ثاني ابناء بريام ، خطف هيلانة ، زوجة منيلاس ، فوقعت بسبب ذلك حرب طروادة . ـم ـ

٦ ـ هيلانة : امرة اغريقية اشتهرت بجمالها ، ابنة ليدا واخت كاستور وبولوكس ، وزوجة مينيلاس ، خطفها باريس ابن آخر ملوك طروادة . ـم ـ

٧ ـ بريسيئيز : ابنة الكاهن برنيـسيس . خطفها اغاممنون ، خصم آخيل ، وبقصتها افتتح هوميروس إلياذته . ـم ـ

٨ ـ سافو : شاعرة اغريقية ، ولدت في لسبوس ، ولغنت ببنات جنسها، وضاع اكثر شعرها (مطلع القرن السادس ق.م) . ـم ـ

٩ ـ اناكريون : شاعر اغريقي غنائي ، ضاع اكثر شعره ، تنسب اليـه خطأ القصائد ، وهي اشعار متاخرة تتغنى بالحب . ـم ـ

اختيار حصري ، على تعلق بشخص معين دون سواه ، على تثبيت لا عودة عنه للعاطفة . وتجهل المأساة الكلاسيكية الكبرى بدورها هوى الحب بالمعنى الرومانسي للكلمة. واسخيلوس وسوفوكليس، بوجه خاص ، هما اللذان لا يوليانه اي اهتمام جدي . صحيح ان انتيغونا (١٠) كانت مرشحة لان تغدو زوجة هيمون (١١) وان هذا الاخير يتدخل لصالحها امام ابيه ولا يحجم حتى عن قتلها حين يعجز عن انقاذها ، لكنه لا يحتج امام كريون بالقوة الذاتية لهواه الذي ما كان يستبد به على النحو الذي يستبد به بالعاشق المعاصر ، وانما فقط بالظروف الموضوعية . ولئن عالج يوريبيدس الحب ، في مسرحية **فيدرا** (١٢) على سبيل المثال ، على نحو اشجى واكثر تاثيرا في النفس ، فقد صوره مع ذلك وكانه عاطفة شبه اجرامية ، هوى حواسي ، تشعل ناره فينوس التي تطلب هلاك هيبوليتس لانه يحرمها من الاضاحي . ولدينا كذلك في **فينوس ميديشيس** صورة نحتية للحب ، رائعة الجمال والظرف، لكن الداخلية، مثلما يقتضيها الفن الرومانسي، غائبة عنها تماما . ويتكرر الموقف عينه في الشعر الروماني حيث

---

١٠ ـ انتيغونا : ابنة اوديب ، اخت اتيوكلس وبولينيسيوس ، حكم عليها الملك كريون بالموت لانها تحدت ارادته الملكية ودفنت اخاها بولينيسيوس الذي قتل امام ابواب طيبة . استوحى سوفوكليس قصتها في مسرحية اطلق عليها اسمها . ـ م ـ

١١ ـ هيمون : ابن كريون وخطيب انتيغونا . ـ م ـ

١٢ ـ فيدرا : في الميثولوجيا الاغريقية زوجة ثيسيوس وابنة مينوس ، احبت هيبوليتس ، ابن زوجها ، وباحت له بحبها ، فلما رد الفتى طلبها اتهمته لدى ابيه ، فاستنزل عليه لعنة إله البحر بوسيدون ، فاهلكه هذا ، فاستبد الندم بفيدرا وشنقت نفسها . وقد استوحى يوريبيدس من قصتها مسرحية سماها باسمها وصورها فيها فريسة هواها . ـ م ـ

بات الحب يتصور ، في اعقاب سقوط الجمهورية وتراخي صرامة الحياة الاخلاقية ، على انه متعة حواسية . وبالمقابل ، فـــان بترارك (١٢) ، الذي كان يعد سونيتاته ضربا من اللعب ولا يبني مجده الا على اشعاره وكتاباته اللاتينية ، قد خلد ذلك الحب المتولد عن المخيلة التي تعرف كيف تطبع حميـــا الحب ، تحت السماء الايطالية ، بطابع ديني ، والعكس بالعكس . وقد كانت نقطة الانطلاق في مسيرة دانتي الصاعدة حبه ايضا لبياتريس(١٤). ذلك الحب الذي انقلب عاطفة دينية ؛ فضلا عن ان دانتي عرف كيف يرقى بنفسه الى مستوى تصور ديني للفن ، فتجرأ على ما لم يتجرأ احد من قبله قط على الاقدام عليه : إنزال نفسه منزل قاضي البشر وتوزيعهم بين الجحيم والمطهر والفردوس . وبخلاف هذا الاعلاء يعالج بوكاشيو (١٥) الحب إما على انه هوى عنيف ، وإما بخفة ما بعدها خفة، بحيث لا تلعب فيه الاخلاق اي دور، وذلك في معرض تصويره في أقاصيصه أخلاق اهل عصره وبلده . اما في **اغاني الحب** (١٦) الالمانية ، فيأخذ الحب مظهرا عاطفيا ، ناعما،

---

١٢ ـ بترارك : بالايطالية فرنشيسكو بتراركا ، شاعر وكاتب ايطالـــي ومؤرخ وعالم عاديات ورائد عصر النهضة ، له اشعار معروفة باسم **القوافـــي** واخرى باسم **الانتصارات** ، وهي سونيتات في اربعة عشر بيتا تغزل فيها بلورا دي نوفا (١٣٠٤ ـ ١٣٧٤) . ـم ـ

١٤ ـ بياتريس بورتيناري : امراة فلورنسية (حوالي ١٢٦٥ ـ ١٢٩٠) خلدها دانتي في **الحياة الجديدة** وفي **الملهاة الالهية** . ـم ـ

١٥ ـ جيوفاني بوكاشيو : كاتب ايطالي ، مؤلف **الديكاميرون** ، وهـــي مجموعة حكايا على غرار **الف ليلة وليلة** يصور فيهـــا حياة البورجوازيين الفلورنسيين ، المولعين بالثقافة والمباهج الحسية . وقد كان بوكاشيو اول ناثر ايطالي كبير (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) . ـم ـ

١٦ ـ اشعار تعرف بالالمانية باسم Minnegesang . ـم ـ

ولكن دونما غنى كبير في الخيال ، فهو اقرب الى لعبة كئيبة ورتيبة . ويعبر عنه الاسبان بلغة ثرة بالصور ، فهو حب فروسي، لبق في بحثه ودفاعه عن حقوقه وواجباته ، وهو مسالة شرف شخصي ، خيالي الى اقصى درجة في كثير من الاحيان . أما لدى الفرنسيين فيغدو ، في مرحلة من المراحل ، غزليا ، مشوبا بالزهو والغرور ، عاطفة متكلفة الشاعرية ومتسربلة بالأريب والمبتكر من السفسطة ، ويتصور تارة على انه متعة حواسية ، منزهة عن الهوى ، وطورا على انه حساسية ، على انه عاطفية مصعدة ، معقلنة . واكتفي هنا بهذه الملاحظات، على ان استكملها واطورها لاحقا .

ب ـ المنازعات الناجمة عن الحب

تتجلى الاهتمامات الدنيوية ، فيما لو انعمنا فيها النظر ، في مظهر مزدوج . فهناك ، من جهة اولى ، الاهتمامات الدنيوية بما هي كذلك : الحياة العائلية ، الحياة العامة والسياسية ، المصالح البورجوازية ، القوانين والحقوق والاعراف ، الخ ، وهناك من الجهة الثانية الحب الذي ينبجس في قلب هذه الحياة الثابتة والمستقرة ، ويضطرم اواره في نفوس نبيلة ومتقدة ، ولا يلبث ان يعقد ـ وهو ديانة القلب الدنيوية ـ علاقات متنوعة مع الدين بحصر المعنى ، ولكنه لا يكتفي بذلك ، بل نراه يستتبع الدين به ويجعل مآله الى النسيان ، بفرضه نفسه على انه هو قضية الحياة الاساسية ، بل الاولى والاسمى ، وبدعوته لا الى التخلي عن كل شيء واللياذ بالصحراء مع الحبيبة فحسب ، بل ايضا ـ على ما في ذلك من شطط ليس الجمال من سماته ـ الى التضحية بالكرامة الانسانية على مذبح الكائن المحبوب والى الخضوع الذليل له . وبحكم هذا الانفصال تنشب على صعيد

الواقع العيني منازعات ومصادمات بين الاهداف التي ينشدها الحب وبين اهداف الحياة الجارية التي تجد نفسها مرارا وتكرارا، متى ما طالبت باحترام مطالبها وحقوقها ، في موقف متناقض مع الحب .

ان النزاع الاول ، الاكثر تواترا ، الذي يتوجب علينا ان نتوقف عنده هنا ، هو النزاع الذي ينشب بين الحب والشرف . فالشرف يتسم ، بالفعل ، بالطابع اللامتناهي نفسه الذي يتسم به الحب ، ولهذا السبب قد ينصب في وجه الحب عقبة كاداء . وكثيرا ما يستدعي واجب الشرف التضحية بالحب . فمن وجهة نظر معينة ، على سبيل المثال ، قد يكون زواج رجل ينتمي الى طبقة اجتماعية عليا من فتاة تنتمي الى طبقة اجتماعية دنيا امرا مخالفا لشرفه . والفوارق الطبقية تحددها وتفرضها طبيعة الاشياء . والحال انه ما دامت الحياة الدنيوية غير معلاة بالمفهوم اللامتناهي للحرية الحقيقية بحيث يغدو الوضع الاجتماعي ، المهنة ، الخ ، متحددا بالاختيار الحر للذات الحرة ، فان الطبيعة والولادة ، من جهة اولى ، هما اللتان تعينان للانسان في هذه الحال وضعه ومنزلته ، كما تتلبس الفوارق الناجمة عن ذلك بين البشر ، من جهة ثانية ، طابعا مطلقا ولامتناهيا بحكم تدخل الشرف الذي باسمه يتبنى الانسان المنزلة التي يشغلها والطبقة التي ينتمي اليها ، ويدافع عن حرمتها .

لكن ليس الشرف وحده هو الذي قد يدخل في تناقض مع الحب ، بل كذلك القوى الجوهرية الازلية ، اعني مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الاسرة ، الخ . وهذا الموضوع يعالج في ايامنا هذه بتواتر كبير ، بالنظر الى ان الشروط الموضوعية للحياة تتوطد اليوم بقوة لا مثيل لها في الماضي . وهكذا نجد الحب يوضع ، بوصفه حقا منعدم القيمة للعاطفة الذاتية ، في موضع المعارضة مع حقوق وواجبات اخرى ، وذلك سواء أتنكر القلب لهذه الحقوق والواجبات معتبرا اياها ثانويه ؛ ام اعترف بها ،

وفي هذه الحال الاخيرة يدخل الانسان في تنازع مع ذاته ومع هواه .

ثالثا واخيرا ، ان ظروفا وعقبات خارجية هي التي قد تدخل في تعارض مع الحب : المسار العادي للاشياء ، نثر الحياة ، صروف الدهر ، الاهواء ، الآراء والاحكام المسبقة ، ضيق الفكر، انانية الآخرين ، وضروب شتى من الحوادث والطوارىء . وحينما ينتصب هوى فظ ، خبيث ، متوحش ، في وجه جمال الحب العذب، يتلبس الصراع طابعا رهيبا ، قبيحا ، دنيئا. والمسرحيات والقصص والروايات الحديثة ،بوجه خاص ، هي التي تطلعنا على هذا النوع من المنازعات الخارجية ، وتثير اهتمامنا بآلام العشاق الخائبين وآمالهم ومشاريعهم المنهارة ، وتسعى الى اثارة انفعالاتنا او الى تسكينها بخاتمة تعيسة او سعيدة ، او الى تسليتنا ليس الا . بيد ان هذا النوع من المنازعات ، الناجم عن محض حوادث عارضة ، لهو ثانوي الاهمية .

ج ـ الطابع العرضي للحب
(الحب والمصادفة)

يتسم الحب ، من اي زاوية نظرنا اليه منها ، بصفة مميزة رفيعة : فهو لا يبقى في حالة نازع جنسي بسيط ، بل يأخذ شكل عاطفة غنية ، نبيلة ، جميلة ، ويغدو الانسان الذي يستحوذ عليه الحب مستعدا ، كيما يتحد والكائن المحبوب ، لشتى التضحيات ، ولا يتهيب امام اي فعل من افعال الشجاعة ليفوز بموضوع حبه او ليحافظ عليه . بيد ان الحب الرومانسي له ايضا حده . وبالفعل ، ان ما يفتقر اليه هو الشمولية في ذاتها . فهو ليس الا العاطفة الشخصية لذات فردية ، وهي عاطفة هامشية بالنسبة الى الاهتمامات الازلية للوجود الانساني والى

مضمونه الموضوعي من اسرة وغايات سياسية ووطن وواجبات مهنية واجتماعية ودينية ؛ وهذه العاطفة مملوءة فقط **بانا** يريد ان يلقى في **انا** آخر انعكاسا ونسخة مطابقة للعاطفة التي تخامره . هذا المضمون ، ذو الداخلية الشكلية الخالصة في الحقيقة ، بعيد عن التجاوب مع الكلية الحقيقية التي يجسدها الفرد العيني . ففي الاسرة ، وفي الرابطة الزوجية ، وفي دائرة الواجبات ، وفي الدولة ، لا تكون العاطفة الذاتية بما هي كذلك ، العاطفة التي تتطلب الاتحاد مع هذا الفرد او ذاك دون سائر الافراد ، هي العامل الرئيسي ، بينما يدور كل شيء في الحب الرومانسي حول حب هذا لهذه ، وهذه لهذا؟ . هذا الحب الحصري الذي يساور فردا بعينه تجاه فرد محدد من الجنس الآخر لا يمكن ان يكون له من مبرر الا في الخصوصية الذاتية وفي الطابع العسفي والعرضي للاختيار . فكل واحد يرى في حبيبته ، وكل واحدة ترى في حبيبها ـ الذي قد لا يعدو ان يكون انسانا عاديا في نظر سائر الآخرين ـ اجمل كائن وانبل كائن في العالم ، بل كائنا فذا منقطع النظير . لكن بالنظر الى ان جميع الناس ، او العدد الاكبر منهم على كل حال ، يقومون بمثل هذا الفرز الحصري ، وبالنظر الى ان موضوع الحب ليس افروديت بذاتها ، افروديت التي لا افروديت سواها ، بل لكل واحد افروديت الخاصة به والتي يقدمها في المنزلة حتى على افروديت الحقيقية ، ينجم عن ذلك كثرة تعداد النساء اللائي تعزى اليهن القيمة الحصرية عينها ، علما بأن كل رجل يعرف انه يوجد في العالم الكثير من الفتيات الجميلات اللائي لهن جميعهن (او اغلبهن على الاقل) عشاقهن وعبادهن ، واللائي يجدن جميعهن رجالا يتبدين لهم جميلات ، فاضلات ، فاتنات ، الخ . اذن فمنح الافضلية لامرأة بعينها دون سواها ، وهذا على نحو مطلق ، ليس الا مسألة خاصة ، مسألة تتعلق بالعاطفة الذاتية ، بالنوعية الفردية ؛ وإصرار الفرد على الرغبة في عدم الاتحاد الا مع ذلك الشخص الاوحد دون سواه،

واصراره على رهن حياته كلها بهذا الاتحاد له من قوة المفعول ما يجعل من هذا الاختيار العسفي ضرورة حقيقية . وفي مثل هذه المواقف تكون حرية الذات والطابع المطلق لاختيارها معترفا بهما ومصونين ، لكن هذه الحرية ، بدل ان تشبه الحرية المؤثرة التي تخضع بها فيدرا لدى يوريبيدس لمشيئة الآلهة ، تظهر بمظهر النزوة والعناد والمكابرة بالنظر الى ان منبع الاختيار يكمن في الارادة الفردية .

على هذا النحو تتلبس المنازعات الناجمة عن الحب ، وعلى الاخص متى ما تعارض وتناقض مع مصالح جوهرية ، ظاهرا من نزاع لا تبرره اية ضرورة . ذلك ان الذاتية بما هي كذلك، بمطالبها المشروعة بحد ذاتها اذا جاز القول ، تتعارض مع ما لا سبيل الى تجاهله وتناسيه ، بحكم طابعه الماهوي . ففي المأساة القديمة الكبرى نجد الابطال من أشباه اغاممنون وكليتمنسترا واورستس واوديب وانتيغونا وكريون ، الخ ، ينشدون بكل تاكيد اهدافا فردية . لكن الجوهري الذي يشكل المضمون الحماسي لانفعالهم مشروع ومبرر ، واهميته بالتالي عامة . وان كانت الضربات التي ينزلها بهم القدر تثير انفعالنا وتحرك مشاعرنا ، فليس ذلك لنحس هذا القدر ، وانما لان نوائبه هي من تلك النوائب التي ترفع من شأن الانسان وتعلي منزلته ، ولأن الحماسة التي ترتبط به حماسة لا يقر لها قرار ما لم تصل الى مبتغاها من خلال مضمون ضروري يستهلكها ويستنفذها . فلئن بقيت الخطيئة التي ارتكبتها كليتمنسترا بلا عقاب ، ولئن تكن الاهانة التي المت بانتيغونا بصفتها أختا لم تغسل وتمحَ ، فهذا بحد ذاته ظلم وجور . لكن هذه الآلام المتاتية عن الحب ، وهذه الآمال المنهارة ، وهاجس الحب هذا بوجه عام ، وتلك الآلام اللامتناهية التي تساور الانسان الذي يحب ، وتلك السعادة اللامتناهية التي يحلم بها ، هذا كله متجرد بكل تاكيد من الاهمية العامة ولا يخص

الا الذات وحدها . فلقد خلق كل انسان كي يحب ، ومن حقه بالتالي ان ينشد السعادة في الحب ، لكنه ان لم يفلح في ظروف محددة وحيال هذه الفتاة او تلك ، في بلوغ هذا الهدف ، فليس في ذلك بعد شيء من الظلم او الجور . اذ ما من ضرورة تبرر النزوة التي تحرك عواطفه نحو هذه الفتاة بعينها دون سواها ، ومع ذلك يراد لنا ان نهتم بما هو عارض تعريفا ، بما هو محض عسف ذاتي ، بما هو متجرد من الشمول والعمومية. ولهذا لا يسعنا ان نحول بين انفسنا وبين وقوف موقف بارد الى حد ما، رغم كل حرارة الهوى الذي يصور لنا .

- ٣ -

الوفاء

يمثل الوفاء العامل المهم الثالث في الذاتية الرومانسية ، على نحو ما تتظاهر به في العالم الدنيوي . بيد اننا لا نقصد بالوفاء لا وفاء ايمان الحب ، ولا التعلق بلا تحفظ بالصداقات التي يقدم لنا الاقدمون اروع الامثلة عليها من خلال وشائج الصداقة التي كانت تجمع بين آخيل وباتروكلس ، وعلى مستوى اعلى واسمى ، بين اورستس وبيلادس . وهذا النوع من الصداقة يكثر وجوده ، اكثر ما يكثر ، لدى الشبان والفتيان . فكل امرىء مدعو لان يتدبر بوسائله الذاتية امر حياته ومستقبله ، ولان ينشىء ، برسم استعماله الشخصي ، واقعا محددا وان يحافظ عليه ويصونه . لكن الشباب ، الذي هو عمر لا تتوفر فيه بعد للافراد الا فكرة مبهمة عن شروط الحياة الواقعية ، هو ايضا العمر الذي ينزعون فيه ، بحكم الطابع الضبابي والفضفاض لخطوط الفصل التي تميز

واحدهم عن الآخر ، الى التقارب ، والى تبني طريقة مشتركة في التفكير ، والى اصطناع ارادة متماثلة لانفسهم ، وانشطة متماثلة كذلك ، بحيث ان كل مشروع يعقد عليه واحدهم العزم يغدو للحال مشروع سائر الآخرين . ولا يعود كذلك هو واقع الحال في الصداقة بين الكهول من الرجال . فحياة الرجل الكهل توالي مسارها الخاص، من دون ان تعقد علاقات وثيقة الى ذلك الحد مع حياة الآخرين ، ومن دون ان تصل الامور الى حد لا يسع معه احدا ان يستغني عن الآخرين . ان كهول الرجال يتصلون وينفصلون ، وامورهم واهتماماتهم تتقارب وتتمايز ، والصداقة تظل قائمة من حيث انها تعبير عن داخلية العواطف وعن مبادىء مشتركة ، بل عن توجهات متماثلة ، لكنها لا تعود تلك الصداقة الفتوية التي تجعل ما يقرره احدهم وما يعقد النية عليه يغدو للحال قضية سائر الآخرين . وبالفعل ، انه لما يتوافق ومبدأ حياتنا العميقة ان يحيا كل انسان ، بوجه الاجمال ، لذاته وان يكون شغله الشاغل واقعه الخاص .

ا ـ الوفاء في الخدمة

ان يكن الوفاء في الحب والصداقة موقفا يتضمن علاقات بين انداد ، فان الوفاء الذي سيكون موضوع تأملنا هنا هو الوفاء حيال رئيس ، حيال انسان يشغل مرتبة اعلى ، حيال سيد . وتقدم لنا العصور القديمة صورة عن وفاء الخدم لأسرة سيدهم وبيته . ومن امثلة هذا الوفاء وفاء راعي خنازير اوليسس الذي كان يتحدى العواصف وتقلبات الطقس ويمضي لياليه في حراسة خنازيره ، وكله تعاطف مع سيده الذي سيقدم له في وقت لاحق مساعدة ناجعة في صراعه ضد الامراء الطامعين في عرشه . ومثل هذه الصورة المشجية للوفاء نجدها ـ وان في

حالة شعور داخلي صرف ـ في الملك لير لشكسبير عندما يسأل «لير» (الفصل الاول ، المشهد الرابع) «كنت» الذي يطلب المعرفة: «أتعرفني ، يا رجل ؟» ، فيجيبه «كنت» : «كلا يا مولاي ، لكن ثمة شيئا في وجهك يجعلني لا استطيع إمساك نفسي عن مناداتك بمولاي» . وهذا الجواب قريب مما سنسميه بالوفاء الرومانسي. اذ ليس الوفاء الرومانسي وفاء عبد او قن ؛ فمثل هذا الوفاء مهما تأتى له ان يكون جميلا ومشجيا في بعض الاحوال يبقى مفتقرا الى السيادة الحرة للفردية ولاهدافها وافعالها ، وهذا ما يقلل لا محالة من قيمته .

ان الوفاء الذي يعنينا هنا هو وفاء مقطع (١٧) الفروسية ، هذا الوفاء الذي تحتفظ فيه الذات ، رغم اخلاصها للرئيس او الامير او الملك او الامبراطور ، بحريتها واستقلالها . لكن ان يكن هذا الوفاء يلعب دورا كبيرا للغاية في الفروسية ، فلأنه تتلخص فيه المعالم والسمات الرئيسية لحياة جماعية ، بتنظيمها الاجتماعي ، وعلى الاقل في بداياتها .

ب ـ استقلال الذات في الوفاء

هذا النوع من العلاقات بين الافراد لا يتحدد بالوطنية او بهدف موضوعي عام ، وانما بالتعلق بشخص ، بسيد ، بمولى ، وهذا التعلق يرتكز الى حس الشرف والى الراي الذاتي ، وهدفه لا يعدو كونه مزية او منفعة خاصة . ويسطع الوفاء بكل ألقه في عالم شائه ، وحشي ، لا حقوق فيه ولا شرائع . وفي واقع كهذا

---

١٧ ـ المقطع Vassal : شخص تابع يقطعه السيد الاقطاعي ارضا لقاء تعهده بالولاء له او بتقديم خدمات شتى . ـم ـ

لا يعرف القوانين ، يتولى الاقوياء وذوو البسالة والاقدام دور الزعماء والامراء الذين يجاهدون لخلق نظام مستقر ولا يتأخرون في كسب ولاء الآخرين الحر . وقد افضت هذه العلاقات في زمن لاحق الى روابط الاقطاع المتساوية التي تصون للمقطع حريته في الذود عن حقوقه ايضا وفي السعي وراء صالحه . غير ان المبدأ الاساسي ، الاصلي ، الذي ترتكز اليه هذه العلاقات هو مبدأ الاختيار الحر ، سواء أفيما يتعلق بشخص هذا الارتباط ام بمدته . وهكذا تحسن فروسية الوفاء صون الملكية والحقوق والاستقلال الشخصي وشرف الفرد ، ولكنها لا تعتبر واجبا لا بد من القيام به ، ولو بعكس الارادة المؤقتة للشخص . بل على النقيض من ذلك . فكل فرد برهن سلوكه واحترام النظام العام برغبته وهواه ونوازعه وآرائه الخاصة .

ج ـ التنازعات الناجمة عن الوفاء

ليس من العسير ، والحالة هذه ، ان يدخل الوفاء والخضوع لمولى او لسيد في نزاع مع الاهواء الذاتية ، مع الحساسية المفرطة بكل ما من شأنه ان يجرح الشرف ، ومع عاطفة الحب وغير ذلك من الظروف الطارئة ، أخارجية كانت ام داخلية . اذن فالوفاء موقف غير دائم ، بل مترجرج . فهاكم ، على سبيل المثال ، فارسا وفيا لمولاه ، ولكن خصومة ما لا تلبث ان تنشب بين المولى وبين صديق من اصدقاء الفارس . ويتوجب بالتالي على هذا الاخير ان يختار ، ان جاز التعبير ، بين وفاءين ، على ان يبقى في الوقت نفسه وفيا لشرفه ولما يعتبر ان فيه خيره وصالحه .

وتقدم لنا سيرة **السيد** (١٨) Le Cid اروع مثال على نزاع من هذا النوع . فهو وفيّ لمليكه ولنفسه . فحين يتصرف الملك وفق مبدا العدل ، يمد له يد العون ، ولكنه اذا ما طغى وجار او اذا ما لحق الاذى والغبن **بالسيد** نفسه ، حجب عنه مؤازرته الناجعة .

ويسلك مقطعو شارلمان المسلك نفسه . فبينهم وبين الامبراطور رابطة سيادة وطاعة ، نستطيع ان نشبهها ، مع كل التحفظ الواجب ، بالرابطة التي كانت قائمة بين زفس وسائر الآلهة ؛ فالمولى يامر ويوبخ ويرعد ، لكن الافراد ، الاقوياء والمستقلين ، يقاومونه متى وكيفما طاب لهم ذلك . ولعل قصة **الثعلب المحتال** (١٩) هي التي تصور لنا افكه تصوير هشاشة الرابطة هذه ورخاوتها . وكما ان عظماء الامبراطورية في هذه القصيدة لا يخدمون بحصر المعنى الا انفسهم ولا يفكرون الا بصون استقلالهم ، كذلك فان الامراء الالمان وفرسان العصور الوسطى كانوا يتغيبون كلما انطرحت ضرورة فعل شيء ما في سبيل الامبراطور والامبراطورية ، وهذا ما قد يدفعنا لان نقول انه اذا كانت الفكرة السائدة عن العصور الوسطى فكرة سامية ، فذلك لان كل رجل كان يعتبر رجلا شريفا لمجرد انه لا يسمع غير صوت هواه ، وهذا امر غير مقبول في دولة عقلانية التنظيم .

وسواء اتعلق الامر بالشرف ام بالحب ام بالوفاء ، فان بيت القصيد هو توكيد استقلال الذات وتظاهر الحياة الداخلية التي

---

١٨ ـ السيد كمبيادور : فارس اسباني (١٠٤٣ ـ ١٠٩٩) ، اشتهر في حربه ضد المغاربة ، وتحول الى بطل اسطوري لعدد كبير من الروايات والمسرحيات . ـ م ـ

١٩ ـ الثعلب المحتال : مجموعة قصص شعرية كتبت بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، بطلها الرئيسي هو ابو الحصين ، وفيها هجاء للمجتمع الاقطاعي . ـ م ـ

ما تفتأ في الوقت نفسه تتوسع وتمتد حتى تشمل اهتمامات اسمى واغنى ، فيها تحقق تصالحها مع ذاتها . وهذا ما يشكل في الفن الرومانسي أجمل جوانب دائرته غير الدينية . فالاهداف التي ينشدها تختص بالبشري ، ومن هذا المنظور تستأهل منا كل تعاطف ؛ وعلى الاقل بقدر ما تنطوي على توكيد الحرية الذاتية ، بينما الموضوعات التي يمثلها والطريقة التي يمثلها بها في دائرته الدينية متعارضة في كثير من الاحيان مع تصوراتنا وافكارنا . لكن من الممكن ، من جهة اخرى ، أقامة علاقة بين الدائرتين ، بمعنى ان الاهتمامات الدينية كثيرا ما تمتزج امتزاجا وثيقا باهتمامات الفروسية الدنيوية ، كما في مغامرة فرسان الطاولة المستديرة الباحثين عن الكاس المقدسة (٢٠) . وهذا التشابك يدخل على شعر الفروسية عنصرا صوفيا وغرائبيا في جانب منه، ومرموزيا سافرا في جانبه الآخر . بيد ان مضمار الحب والشرف والوفاء الدنيوي يمكن ان يكون مستقلا تمام الاستقلال عن الغايات والافكار الدينية ، على اعتبار ان هذه العواطف الثلاث تكشف فقط عن اعماق الذاتية الدنيوية الخالصة . اما ما تفتقر اليه المرحلة التي تحدثنا عنها فداخلية ذات مضمون عيني ، مستمد من الوضع البشري ومن الطبائع والاهواء البشرية ، وبالاختصار، مضمون مستمد من الحياة الواقعية بصفة عامة . وما لم يتوفر هذا التنويع فان الداخلية ، اللامتناهية في ذاتها ، تبقى مجردة وشكلية ، وتقع عليها بالتالي مهمة استيعاب هذه المادة ايضا واعدادها حتى تصبح صالحة للتمثيل الفني .

---

٢٠ ـ الكاس المقدسة : هي الكاس التي يقال ان المسيح استعملها في العشاء السري ، والتي يقال ان للمبدء يوسف الرامي جمع فيها الدم الذي نزف من خاصرته بعد ان طعنه قائد المئة الروماني . وقد راجت في القرنين الثاني عشر والثالث عشر روايات فروسية شتى ، ومنها قصة فرسان الطاولة المستديرة ، لسرد قصة بحث فرسان الملك الخرافي آرثر عن الكاس المقدسة. ـم ـ

الفصل الثالث

الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية

مدخل وخطة

في ما تقدم راينا ، اولا ، الى الذاتية في دائرتها المطلقة ، وبعبارة اخرى ، الى الوعي في توسطه مع الله ، الى السيرورة العامة لتصالح الروح مع ذاته ، الى النفس التي تضحي بالدنيوي، بالطبيعي ، بالبشري ، رغم كونه مبررا وغير مناف للاخلاق ، كيما تنسحب الى سماء الروح الصافية وتلقى في هذا الانسحاب تلبيتها كاملة . ورأينا ثانيا الى الذاتية الانسانية تصير ايجابية بالنسبة الى ذاتها والى الآخرين ، من دون ان تتخلى عن السلبية

التي ينطوي عليها كل توسط ، لكن مضمون هذا اللامتناهي الدنيوي كان يتألف فقط من العاطفة ، من السؤدد الشخصي الكامن مصدره في الشرف ، من داخلية الحب ، من التفاني النابع من الوفاء ؛ ومع ان هذا المضمون قابل للتظهير في اشد الظروف تقلبا وفي اكثر الشروط تنوعا ، مع تدرجات كثيرة في العاطفة والهوى ، فانه يبقى يمثل في كل زمان ومكان سؤدد الذات وداخليتها .

يبقى علينا الان ان ننظر في نقطة ثالثة ، نعني الكيفية التي يستخدم بها الفن الرومانسي ويمثل الجوانب الاخرى للوجود الانساني ، الداخلي والخارجي على حد سواء ، وان نبيّن الكيفية التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة الى حياة الانسان الداخلية ، الى حياة النفس والعواطف . ما نشهده اذن هنا هو تحرر العالم من الخصوصي ، من عالم الكينونة ـ في ـ الهنا بوجه عام ، اي ذلك العالم الذي يتصرف باستقلال وسؤدد بالنظر الى انه غير متأثر بالدين ولا يصبو الى الاتحاد مع **المطلق** .

لن يكون موضوع تأملنا اذن هنا لا الموضوعات الدينية ، ولا الفروسية بأهدافها وتصوراتها الباطنة المنشا . فكل ذلك قد زال وتلاشى ، وكأن لا صلة له بالواقع الحاضر والعيني . فما يميز هذا الطور هو ، على العكس ، وان جاز القول ، الظمأ الى الحاضر والى الواقع ، هذا الظمأ الذي يكون بمثابة دافع الى اكتشاف مصدر للملذات في ما هو **كائن** ، في تناهي الانسان ، في كل ما هو متناه ، خصوصي ، في ما هو قريب من فن الوصف Le Portrait . فالانسان ، في حاضره ، لا تعود له من رغبة في التعامل الا مع الحاضر ، ولو لقاء التضحية بجمال المضمون ومثاليته ، وهذا الحاضر هو ما يبغي ان يعيد خلقه في الفن ، في كل امتلائه الحيوي ، بوصفه انبثاقا للروحية الانسانية الصرف .

ليست الديانة المسيحية ، كما راينا ، من نتاج المخيلة ، نظير

آلهة الديانات الشرقية والاغريقية . وان تكن المخيلة هي التي تخلق المدلول الذي بواسطته تحقق الاتحاد بين داخلية أصيلة وشكل امثل ، وان يكن هذا الاتحاد قد وجد في الفن الكلاسيكي تحقيقه الاكمل ، فان الديانة المسيحية ، على العكس ، قد امثلت من البداية كل الجانب الخصوصي من الظاهرانية الخارجية وحضت النفس على الرضى والاكتفاء بما هو عادي وعارض في هذه الظاهراتية دونما اكتراث للجمال . بيد ان تصالح الانسان مع الله لا يعدو ان يكون احتمالا من الاحتمالات في بداية الامر ؛ فالكثيرون مدعوون للهناء والسعادة ، وقليلون هم المصطفون ، وعلى النفس ، التي يبقى ملكوت السماوات ، وملكوت هذا العالم ايضا ، ملكوتا ماورائيا بالنسبة اليها ، عليها ، باسم الروحانية ، ان تعزف عن اغراءات العالم وعن تحريضه على الانانية الآنية . والحق ان النفس تأتي من منطقة لامتناهية البعد ، وبالنظر الى انها لا ترى من كون راهن ايجابي الا في ما ضحت به ، فان واقع كونها منحصرة في الحاضر ومنعدمة الرغبة الا في ما يقدمه اليها الحاضر ـ وهذا الواقع لا يعدو بالاصل ان يكون الا بداية ـ يصوره الفن الرومانسي على انه النهاية ، المحطة الاخيرة في مسيرة الانسان نحو التعمق والتركيز الداخليين .

اما فيما يتعلق بشكل هذا المضمون الجديد ، فقد راينا الفن الرومانسي يتخبط من البداية في شباك التعارض بين الذاتية اللامتناهية والمادة الخارجية ، وهو التعارض الذي ما افلح في الغائه رغم كل ما بذله من جهود ، بحيث يمكن القول بأن هذا التعارض تحديدا هو السمة المميزة للفن الرومانسي . فلا يكاد المضمون والشكل يلتئم شملهما حتى يفترقا من جديد ، ويستمر الامر على هذا المنوال الى ان يغدوا متنافيين ولا سبيل البتة الى التوفيق بينهما ، دالئين بذلك على وجوب البحث عن امكانية اتحادهما المطلق في مضمار آخر غير مضمار الفن . وبنتيجة هذا

الانفصال يتلبس المضمون والشكل ، من وجهة نظر الفن ، طابعا شكليا ، بمعنى انهما لا ينصهران على نحو يؤلفان معه كلا واحدا غير قابل للقسمة ، كما في المثال الكلاسيكي . فالفن الكلاسيكي يتقدم في عالم من الاشكال الصلبة الثابتة، في ميتولوجيا جسدها الفن عينيا في اشكال غير قابلة للتجزئة ؛ وقد بدا انحطاط الفن الكلاسيكي ، كما راينا في معرض كلامنا عن الانتقال الى الفن الرومانسي ، عندما توجه نحو المضمار الهجائي والهزلي الاكثر محدودية ، وكذلك نحو الممتع ، اي نحو التصوير الذي يلتذ بالاشياء البارزة والميتة ، ليؤول في نهاية المطاف الى محض تقنية مهملة ورديئة . وبوجه الاجمال تبقى الموضوعات واحدة ، غير انه يحل محل الانتاج القديم ، المنفوح بالروحية ، تمثيل متناء اكثر فأكثر عن الروحية ومتقيد اكثر فاكثر بمحاكاة خارجية ، بتقنية يدوية . وبالمقابل تم تطور الفن الرومانسي واكتماله باتجاه التحلل الداخلي لمادة الفن ، والفصل بين عناصره واجزائه التكوينية وتحريرها ، وهذا ما كانت نتيجته ؛ بخلاف ما نوهنا به بصدد الفن الكلاسيكي ، تطور الموهبة وفن التمثيل اللذين راحا يتجودان طردا مع تناقص تلاحم عناصر الجوهري التكوينية .

سيضم هذا الفصل ثلاثة اقسام .

سنتكلم اولا عن **استقلال الشخصية** ، ولكن من وجهة النظر الشكلية الخالصة ، اي عن الفرد باعتباره فردا معينا ، منغلقا على ذاته ، عالما قائما في ذاته ، بصفاته وغاياته الخصوصية .

في القسم الثاني سنعارض شكلانية الشخصية وخصوصيتها هذه بالمظهر الخارجي للاوضاع والمواقف والاحداث والاعمال . وبالنظر الى ان الداخلية الرومانسية تتصرف بلامبالاة ازاء المواضيع الخارجية ، فان الظاهراتية الواقعية تستعيد على هذا النحو ملء حريتها وتمامها ، على اعتبار انها ليست اسيرة المغزى الصميم للاهداف والاعمال ، وليست مطابقة لهذا المغزى . وينجم عن ذلك ان الوقائع والاحداث والظروف ، غير المترابطة اصلا

برابط عقلاني وضروري ، تتراكب وتترابط وتتتابع وفق تسلسل عارض ، لامتوقع ، وبالتالي **مغامر** .

في القسم الثالث ، اخيرا ، سنضع القارىء امام مشهد انفصام المظاهر التي تؤلف وحدة هويتها المثلى مفهوم الفن بالذات، وبالتالي امام مشهد انحلال الفن عينه . وبالفعل ، ان الفن من جهة اولى سيجعل وكده من الان فصاعدا ان يمثل الواقع المبتذل، المواضيع كما هي كائنة ، بخصوصياتها العارضة والفردية ، وان يرفع من شأن هذا الواقع الظاهر بسحر الفن ؛ وسيتجه من الجهة الثانية ، على العكس ، نحو التصور والتمثيل الذاتيين الخالصين، الخاضعين للتنوعات العارضة للاستعدادات والنوازع الداخلية ، وبعبارة اخرى ، نحو **الفكاهة** التي هي تشويه وقلب وتوسط للمواضيع والواقع بنكات ولمعات وكلمات حلوة ، مما يعني نهاية السيطرة الخلاقة للذاتية الفنية على الشكل والمضمون، كائنين ما كانا .

- ١ -

الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية

ان اللامتناهي الذاتي للانسان في ذاته ، هذا اللامتناهي الذي فيه اكتشفنا نقطة انطلاق الفن الرومانسي ، يظل هو المبدأ الاساسي الذي يلهم التظاهرات التي سنوليها اهتمامنا فيما يلي. لكن ينضاف الى هذا اللامتناهي المستقل ذاتيا عنصر جديد يتألف، من جهة اولى ، من خصوصية المضمون الذي يشكل عالم الذات ، ومن الجهة الثانية ، من العلاقات الوثيقة والمباشرة التي تقوم بين الذات وخصوصية المضمون هذه ، مع ما تنطوي عليه من اهداف ورغائب ، ومن الفردية الحية التي اليها ترتد الشخصية ،

وبملاذها تلوذ . وكلمة «الشخصية» لا يجوز ان تفهم هنا بالمعنى الذي كان الطليان يعطونها اياه في تمثيلات اقنعتهم . صحيح ان الاقنعةالايطالية تمثل بالفعلهي الاخرى شخصيات معينة، لكنهذا التعيين غير معبر عنه الا على نحو مجرد وعام ، وليس في شكل فردية ذاتية . اما الشخصية كما نفهمها هنا فتمثل كلا واحـدا مكتملا ، ذاتا فرديه . ولئن تكلمنا مع ذلك عن الشكلانية والتجريد بصدد الشخصيه ، فقصدنا الوحيد من ذلك ان المضمـــون الربيــي ، العالم الذي تؤلفه هذه الشخصية ، محدود من جهة اولى ، وبالتالي مجرد ، وانه يبدو واقعا من الجهة الثانية تحت سلطان المصادفه . فالفرد كان ما هو كائن عليه ، لا بفضــــل الجوهري والمبرر الذي في مضمونـه ، وانما بفضل ذاتيــة الشخصية ، هذه الشخصية التي ترتكز، بالتالي ، لا الى المضمون والى حماسته الثابتة ، بل بصورة شكلية الى الاستقلال الفردي.

ومن الواجب ان نميز بين مظهرين في نطاق هذه الشكلانية.

فمن جهة اولى ، تؤكد الشخصية ذاتها بقوة وحزم ، وتضع لنفسها اهدافا محدودة وتستنفر كل طاقة فرديتها ، المقلصة على هذا النحو ، في سبيل تحقيق هذه الاهداف ؛ وتظهر الشخصية من جهة ثانية بمظهر كلية ذاتية تظل غارقة ، ان جاز القول ، في داخليتها وعاجزة عن الابانة عن نفسها الى حد التظهير الكامل .

ا ــ الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية

تتبدى الشخصية اذن ، من جهــة اولى ، في مظهرهـــا الخصوصي ، بوصفها شخصية خصوصية تنزع الى الاستمرار في خصوصيتها والمثابرة عليها ، هذه الخصوصية التي لا تدع المفهوم يحيط بها احاطة مباشرة بحكم ما فيها من جانب عارض وطارىء .

والفردية المقلّصة على هذا النحو الى ذاتها لا يمكن ان تخامرها نيات وان تصمم غايات قابلة للربط بحماسة عامة ؛ بل هي تستمد كل ما تملكه وتفعله وتنجزه مباشرة ، بلا تفكير او ترو ، من طبيعتها التي هي ما هي عليه والتي لا تستند الى اي مبدأ اعلى ولا تبحث عن تبريرها في اي عنصر جوهري ، بل ترتكز بكل رباطة جأش الى ذاتها ، وهذا الثبات قد يسمح لها بتوكيد ذاتها ايجابيا مثلما قد يقودها ، سواء بسواء ، الى هلاكها . ومثل هذا الاستقلال للشخصية غير ممكن الا حيثما يتولى غير الالهي ، اي الخصوصي الانساني ، دورا راجحا . هكذا هي ، اولا ، الشخصيات التي رسمها شكسبير والتي تنتزع اعجابنا بثباتها الذي لا يزعزعه مزعزع وبأحادية توجهها . وهنا لا مكان للتدين وللاخلاق بحصر معنى الكلمة ، والافعال التي يأتيها هؤلاء الاشخاص لا يأتونها بهدف تصالح ديني للانسان مع ذاته . بل نحن نواجه ، على العكس ، افرادا أسلموا القياد لانفسهم ، ينشدون غايات لا تعني احدا سواهم ، يحملون سمة فرديتهم ودمغتها ، ويسعون الى تحقيق غاياتهم غير راضخين لمنطق سوى منطق هواهم الذي لا يعرف من هوادة ، فلا تصرفهم عنه اعتبارات ثانوية او هواجس ذات اهمية عامة . واكثر ما نجد تصوير الشخصيات التي من هذا النسيج في المآسي نظير **مكبث وعطيل وريشارد الثالث** ، وان احاطت بها شخصيات اقل بروزا واندفاعا . فشخصية مكبث ، مثلا ، يتسلط عليها بأسرها هوى الطموح . فبعد تردد اولي يمد يده ليستولي على التاج ، ويقترف جريمة ، ولا يرتدع عن ارتكاب اي عمل مهما قسا حفاظا منه على ما حازه بالجريمة . هذا التصميم الذي لا يردعه وازع من ضمير ، وهذا التماهي بين الانسان وبين الهدف الذي ينشده والذي عقد عليه العزم غير منصت الا لصوت هواه،

هما اللذان يعطيان هذه المآسي اهميتها الرئيسية . فلا شـــيء يوقف مكبث : لا احترام قداسة الجلالة الملكية، ولا جنون زوجته، ولا خيانة الاتباع ، ولا قرب ساعة هلاكه : فهو مصمم على بلوغ اربه ، مزدريا بكل حق وبكل شريعة إلهية وبشرية . والليـــدي مكبث شخصية مشابهة ، والنقد الهذار والسخيف في ايامنا هذه هو وحده الذي سمح لنفسه بان يشط في حب المفارقة الى حد الاعلان عن انها انسانة مليئة بالعطف والحدب . فمن اللحظـــة الاولى لظهورها (الفصل الاول . المشهد الخامس) . وما ان تطلع على الرسالة التي يخبرها فيها مكبث بلقائه بالساحرات وبتنبؤهن له : «السلام عليك ، يا ثان دي كاودور ! السلام عليك يا انت ، يا من سيصبح في الغد ملكا !» ، حتـى تهتف : «انت غلاميس وكاودور ؛ وعليك ان تكون ما تنبأن لك به . لكني اخشـــى طبيعتك ؛ فهي مشربة بلبن النعومة الانسانية ، فهيهات ان تدعك تختار الطريق الاقصر» . والحق انها لا تدلل على اي عطـــف او حدب ، ولا تظهر اي فرح بسعادة زوجها ، ولا تفصح عن اي منزع اخلاقي او اي تعاطف او اي ندم مما يمكن ان يقوم شاهدا علـى نبل ما في نفسها ، بل تخشى فقط الا تكون شخصية زوجهـــا بمستوى طموحها وان تكون حائلا دون تحقيق هذا الطموح . اما زوجها بحد ذاته ، فلا ترى فيه سوى وسيلة . وهي تبادر الى العمل بلا تردد ، بلا تروٍ ، ومن دون ان تدع اي شك ينتابهـــا ـ هذا الشك الذي نلقاه حتى لدى مكبث ـ او اي ندم او تبكيت ضمير ، بل تنصاع فقط لتجريد شخصيتها وقسوتها ، شخصيتها التي تطلب تحقيق ما يناسبها ، ولو اضطرت الى ركوب مركب الهلاك . ان الفاجعة التي تنزل بمكبث تأتيه من الخارج ؛ لكـن الليدي مكبث تسقط بفاجعة داخلية اذ تصيبها لوثة . وكذلك حال ريشارد الثالث وعطيل ومرغريت العجوز وغيرهم . فمـــا ابعد الشقة بينهم وبين شخصيات الادب الحديث الخرعة ، وعلى

سبيل المثال شخصيات كوتزيبو (١) التي تبدو في غاية من النبل والعظمة والكمال ، مع انها في الواقع شخصيات نذلة . ومن بعد كوتزيبو وجد من يكنّ له ازدراء لا حد له ، ولكنهم لم يصنعوا خيرا مما صنع ، ومنهم ، على سبيل المثال ، هنريخ فون كلايست (٢) مع بطليه كاتشن وامير هومبورغ اللذين كانت كل تجليتهما انهما سلكا ، رغم انف المنطق الحازم لحالة اليقظة ، مسلك الماشي في نومه والواقع فريسة لتاثيرات مغنطيسية . ان امير هومبورغ جنرال مقيت . يأخذ قراراته الحربية وهو شارد الذهن ولا يحسن صوغ أوامره ، وبعد ان يقضي ليلة لا يذوق فيها للنوم طعما ، يرتكب في نهار المعركة اغرب الافعال . وهم يزعمون انهم ، بتصويرهم مثل هذه الازدواجات والتمزقات والنشازات في الطبع والشخصية ، يقلدون شكسبير ويضاهونه، بل يكونون خلفاءه . لكن اين الثرى من الثريا : فشخصيات شكسبير تبقى منطقية مع نفسها ، وفية لذاتها ولهواها ، ويتجلى في كل ما يقع لها القدر الذي كتب عليها .

وكلما كانت الشخصية خاصة ، وكلما انصاعت لمنازعها وحدها وسلكت طريقا يدنيها الى الشر ، تكاثرت العقبات التي تتعثر بها في الواقع العيني وجازفت اكثر بالسقوط بحكم تحقيق منازعها بالذات . وبالفعل ، كلما أكدت ذاتها استبان اكثر فأكثر القدر الذي هو محايث لها وقادها الى ما فيه هلاكها . وهذا القدر يتطور لا كعاقبة لافعال الفرد الخارجية ، وانما بصورة مستقلة عن هذه الافعال ؛ انه تطور داخلي يواكب تفتح الشخصية

---

١ ــ اوغست فون كوتزيبو : كاتب الماني (١٧٦١ ــ ١٨١٩) ، له مآس ومزليات مبنية على الحبكة والتشويق . ــم ــ

٢ ــ هنريخ فون كلايست : كاتب الماني (١٧٧٧ ــ ١٨١١) ، له هزليات (الجرة المكسورة) ومآس تاريخية (امير هومبورغ) . ــم ــ

بالذات ؛ هذه الشخصية التي تندفع وتنقض الى الامام حتى لتفقد سيطرتها على ذاتها وتنتهي الى حالة من الهمجية والتحلل والانهيار . وقد كان تطور القدر لدى الاغريق ، الذين كانوا يعزون دورا راجحا لا الى الشخصية الذاتية وانما الى المضمون الجوهري ، اقل ارتباطا بتطور الشخصية التي ما كانت ، والحالة هذه ، تتطور تطورا سافرا منظورا ، بل تبقى في خاتمة المطاف كما كانت عليه تقريبا عند ابتداء تظاهراتها النشيطة . اما في الامثلة التي تحظى باهتمامنا هنا ، فان انجاز فعل من الافعال ليس عبارة عن سيرورة خارجية فحسب ، بل ينبع ايضا من تطور داخلية الفرد الذاتية . فأفعال مكبث ، على سبيل المثال، يمكن اعتبارها تظاهرات لنفس ادركت اقصى درجات الهمجية ، وهي تنبع منها بمنطق يفرض نفسه ، بعد انقضاء لحظة التردد وبت الامر ، بعنف لا يقاوم . وزوجته عاقدة العزم ومصممة من البداية ، وتطور الشخصية يتظاهر لديها في شكل قلق داخلي يفضي الى انهيار جسمي ومعنوي والى اصابتها بالجنون . وكذلك هي حال معظم الشخصيات البارزة او الثانوية . صحيح ان الشخصيات التي تركها لنا ادب العصور القديمة تتسم هي الاخرى ببعض الثبات ، وكثيرا ما تتورط في مواقف لا مخرج لها منها الا عن طريق Deus Ex Machina (٣) ؛ لكن هذا الثبات، نظير ثبات فيلوكتيتس (٤) على سبيل المثال ، غني بالمضمون ويجد

---

٣ ـ باللاتينية في النص : حرفيا : إله انزل بواسطة آلة . وهو تعبير يشير الى انزال إله او كائن خارق للطبيعة الى خشبة المسرح بواسطة حبل وآلة ، ويطلق مجازيا على كل حل مسبق وغير متوقع لموقف مأساوي . ـم ـ

٤ ـ فيلوكتيتس : في الميتولوجيا الاغريقية ، واحد من القادة الذين حاصروا طروادة ، وقد اورثه هرقل اسهمه المسمومة . وقد استوحى سوفوكلس من سيرة حياته مسرحية سماها باسمه . ـم ـ

تبريره ، بوجه الاجمال ، في حماسة اخلاقية محددة .

بالنظر الى الطبيعة العرَضية للاهداف التي تنشدها هـذه الشخصيات ، والتي هي اهداف فرديات مستقلة ، لا يكون ثمة مجال في الظاهر لاي تصالح موضوعي ممكن . فالعلاقات بين ما هي كائنة عليه وبين ما ينتصب في وجهها معارضا اياها تبقـى مبهمة ، ولا يسعها ان تعطي اي جواب فيما لو طرحت عليها اسئلة بهذا الخصوص . وهنا نلاحظ ، مرة اخرى ، تدخل ضرورة هي بين الضرورات اكثرها تجريدا ، نعني **القدر** (٥) ، والتصالـح الوحيد المتاح للفرد في هذه الحال يكمن في كينونته ــ في ــ ذاتها اللامتناهية ، في التمسك بثباته الذي يتيح له ان يحافظ علـى رباطة جاشه امام هواه وقدره .

ب ــ الشخصية ككلية داخلية ، لكن ناقصة

بيد ان الجانب الشكلي من الشخصية يمكن ان يكمن فـي داخليتها بالذات ، بالنظر الى عجز الفرد عن تجاوز هذه الاخيرة وعن تظهير مضمونها وتطويره .

النفوس المقصودة هنا نفوس جوهرية ، مشتملة على كلية ، لكنها منطوية على ذاتها الى حد لا تتظاهر معه اية خلجة مـن خلجاتها بعلامات خارجية . ولقد كانت الشكلانية التي وصفناها اعلاه تتميز بوضوح كبير في المضمون وبنشدان هدف واحـد اوحد يسعى الفرد الى ادراكه بشتى الوسائل ، عبر العقبات كافة والظروف الخارجية قاطبة ، وصولا الى الفلاح او الفاجعة . اما

---

٥ ــ باللاتينية في النص : Fatum . ــ م ــ

الشكلانية التي نوليها اهتمامنا هنا فنتميز، على العكس، بالانطواء على الذات ، وبانعدام تظهير الحياة الداخلية وغياب تفتحهـــا وتوكيدها العيني والمنظور . ومثل هذه النفس المنطوية والمنغلقة على ذاتها هي كالحجر الكريم الذي تنم بعض النقاط البراقة فقط عن وجوده ، ولكن بسرعة لمع البرق .

ان مثل هذا الانطواء على الذات لا قيمة له ولا اهمية الا لدى الافراد الذين ينعمون بحياة داخلية ثرة والذين لا يكشفون مع ذلك عن غنى انفسهم وعمقها الا بتظاهرات صامتة ان جاز القول ، بسكوتهم بالذات . ومثل هذه الطبائع البسيطة ، الجاهلة ذاتها، الصامتة ، يمكن ان تتبدى جذابة الى اقصى درجة . ومن الممكن عندئذ تشبيه صمتها بالهدوء السطحي لبحر عميق لا يسبر له غور ، وليس بهدوء امرىء ليس عنده ما يقوله ؛ خاوٍ ، خامل . وبالفعل ؛ قد يحدث احيانا ان يخلق انسان مسطح وتافه لنفسه صيتا من الحكمة العميقة ومن الداخلية ، متوسلا الى ذلك تظاهرا يكاد لا يقع تحت الادراك ولا يتضمن سوى تلميحات مبهمـــة وغامضة الى هذه الافكار والنيات او تلك ، فاذا بالناس يعزون الى قلبه وروحه غنى لا ينضب له معين ، مع ان الامر لا يعدو ان يكون في الواقع امر واجهة خارجية لا وجود لشـــيء خلفها . وبالمقابل ؛ فان المضمون والعمق اللامتناهيين للنفوس التي ننعتها بالصامتة ينمئان عن نفسهما (وهذا يقتضي من جانب الفنان نبوغا عظيما وموهبة كبيرة في الاداء) بتظاهرات منعزلـــة ، مشتتة ، ساذجة ، دالة بغير ما قصد ، ولا تستهدف ان يفهمها الآخرون، وهذه التظاهرات هي التي تدل على ان نفسا من هذه النوعيـــة محبوة بحساسية عميقة بالجانب الجوهري من الظروف التـــي تحيط بها ، ولكن من دون ان تترك تفكيرها يتيه في متاهـــة الاهتمامات والاعتبارات الخصوصية والاهداف المتناهية ، فهي عنها منفصلة ، متجاهلة لها ، ولا تسمح لخلجات القلب العادية ومشاعر الحب والكره العادية التي تنتابه ان تلهيها عما هي فيه .

لكن حتى بالنسبة الى نفس هذه جبلتها ، وهذا انطواؤها على ذاتها ، لا بد ان تاتي لحظة تنفتح فيها على الخارج من خلال هذه النقطة المحددة او تلك ، لحظة تعبىء فيها كل قوتها البكر في عاطفة لها اهميتها الفاصلة بالنسبة الى حياتها ، عاطفة تشد وثاق ذاتها اليها بقوة لامتوقعة وترهن بها سعادتها او شقاءها . وبعبارة اخرى ، انها تفلح او تسقط ، اذ ان الانسان لا يصمد الا اذا كان يحوز جوهرا معنويا غنيا ، منه يستمد صلابة موضوعية . والى هذه الفئة من الشخصيات تنتمي اروع ابداعات الفن الرومانسي، وعلى الاخص ابداعات شكسبير المتميزة بجمال هو من الكمال في منتهاه ، نظير جولييت ، حبيبة روميـــو . ان الفنانين المحدثين يمثلون بوجه العموم جولييت في صورة مخلوق مفعم بالحيـــاة والحساسية والاندفاع والحميا والنبل ، وبكلمة واحدة ، فـــي صورة كائن كامل امثل . لكن من الممكن لنا ايضا ان نتصورها في صورة اخرى : في البداية في صورة فتاة في الرابعة عشرة او الخامسة عشرة من العمر ، بسيطة منتهى البساطة ، شبه طفلة ، لا تعرف نفسها بعد ولا تعرف العالم ، لا تساورها انفعالات او رغبات ، لا تصبو الى شيء وتنظر الى ما حولها وكأنه سلسلة من الصور يعرضها فانوس سحري ، من دون ان تفكر باستخلاص مغزى ما منها ، ومن دون ان تستغرق في تأملات ما بصدد مـا تراه وتعاينه ، وبالاختصار ، فتاة تعيش في حالـــة من البراءة التامة . وعلى حين بغتة نرى هذه النفس وقد راحت تنفتـــح وتتفتح ، وتدلل على مقدرة على الحيلة والتفكير وعلى تحمل شتى ضروب التضحية والمعاناة . فلكأنها وردة تفتحت دفعة واحدة بكل وريقاتها وطواياها ، ينبوع داخلي ، باطن ، انبجس فجأة وقذف الىالخارج بمضمونه الذي بقي الى هذه الساعة لامتمايزا ، وهذا كله تحت تأثير اهتمام واحد ، هوى واحد يطلب الهرب ، من حيث لا يدري ، من سجن الروح الذي حبس فيه الى هذه الساعة .

بل لكأننا امام حريق اضرمته شرارة واحدة ، او امام برعم ما كاد يمسه الحب حتى انتصب في ملء تفتحه ؛ ولكن كلما كان تفتحه اسرع كان انطفاؤه اسرع ايضا . وهذا اصح ايضا بالنسبة الى ميراندا في **العاصفة** . فشكسبير يصورها لنا ، وهي التي نشأت وترعرعت في أحضان العزلة والوحدة ، في اول اتصال لها بالناس . وبالرغم من انه لا يظهرها الا في مشهد واحد او مشهدين، فان الصورة التي يعطينا اياها عنها كاملة ، لامتناهية . وبوسعنا ايضا ان ندرج في هذه الفئة تكلا ، بطلة شيلر ، وان تكن من نتاج شعر تأملي . فهي وان عاشت حياة بذخ ، تفلت من إسار تأثيرها ومن اسار الزهو والغرور والتفكير ، وتظل متعلقة ساذج التعلق باهتمام واحد ، لا تعيش الا له وبه . والملحوظ ان هذه الطبائع هي في المقام الاول طبائع نسوية جميلة ونبيلة ، يؤلف الحب بالنسبة اليها ولادة ثانية ، ولادة روحية ، مدخلا الى العالم وكشفا لداخليتها الخاصة .

هذه الداخلية عينها ، العاجزة عن الابانة عن نفسها وتظهيرها على نحو كامل : نلقاها ايضا في الاغاني الشعبية ، وبخاصة الالمانية ، حيث لا تصل النفس الغنية ، المنطوية على ذاتها ، الى التعبير عن غناها وعمقها الا لماماً وبكنايات وتلميحات متفرقة . ونكاد نلحظ هنا عودة الى الرمزية ، وذلك ما دامت الاغنية ، بدلا من ان تعبر عن مضمونها بصورة واضحة ، تكتفي اكثر الاحيان بإشارات تؤلف ، من دون ان يكون لها المدلول المجرد للرموز التي سبق لنا الكلام عنها ، نمط تعبير ، مادته الباطنة هي النفس الواقعية ، الحية ، الذاتية . ومن العسير غاية العسر انتاج مثل هذه الاعمال الادبية في عصور حضارية متقدمة ، يتنافى فيها الوعي المستيقظ والمتبصر مع سذاجة العصور البدائية ، ومن يفلح في انتاجها يدلل حقا على موهبة شعرية اصيلة . وقد رأينا اعلاه كيف استطاع غوته في **اناشيده** Lieder ان يعبر رمزيا ، بواسطة تفاصيل بسيطة، خارجية وغير ذات شأن في الظاهر، عن كل

وفاء النفس وكل لاتناهيها . وسنستشهد في هذا الصدد بانشودة **ملك ثوله** Thulé التي هي من اروع ابداعات غوته الشعرية ؛ فالملك لا يعبر عن حبه الا بالكاس التي تلقاها من حبيبته . ولما اوشك على مفارقة الحياة ، وقد احاط به فرسانه ، وزع امبراطوريته وكنوزه ، لكنه رمى بالكاس الى البحر حتى لا يمتلكها احد سواه من بعده : «رآها تطير وتمتلىء بالماء وتغوص عميقا في البحر . فاطبقت عيناه ومنذئذ لم تبلل قطرة واحدة شفتيه » .

غير ان نفسا عميقة وصامتة كهذه تحتوي طاقة الروح في حالة الكمون ، مثلما يحتوي الصوان الشرارة التي ستنقدح منه . وبالنظر الى عجزها عن وضع ذاتها موضع تأملها الذاتي ، والى كونها لما تخضع بعد لامتحان التجربة ، وبالنظر الى جهلها بذاتها والى جهلها بردود فعلها الممكنة ، فان الاحتكاك مع الواقع لا يسهم على الدوام في ايقاظ شعور بالحرية فيها . وتكون عرضة بالتالي لتناقضات رهيبة حينما يقتحم نشاز التعاسة عليها حياتها، فاذا هي مفتقرة الى حسن التدبر والى نقطة ارتكاز ، ولا تعرف كيف تتصرف لتقيم توافقا ما بين قلبها والواقع ولتذود عن نفسها ضد هجمات هذا الاخير ولتحافظ على ذاتها فيه مع تكيفها معه . وعندما يجد فرد كهذا نفسه متورطا في نزاع ، لا يعرف من سبيل الى حله ، اللهم الا باللجوء تارة الى الافعال العنيفة ، المندفعة ، غير المتروية ، وطورا الى الاستسلام والرضوخ السلبي . نفس هملت ، على سبيل المثال ، نبيلة كريمة . لكن داخليته لا تتألف من ضعف داخلي ، وانما من غياب عاطفة حيوية اساسية ، قمينة بأن توازن كفة الكآبة والحزن اللذين يرهقان كاهله . انه يمتلك حساسية مرهفة ؛ وليس لديه اي سبب ظاهر لركوب مركب الشك ، لكن كل شيء يبدو له مشبوها ، ولا شيء يسير كما ينبغي ، وقلبه يحدثه ارهاصا بالجريمة البشعة التي ارتكبت .

ويكشف له شبح والده عن بعض تفاصيل بهذا الخصوص . فاذا هو قد بات متهيئا للاخذ بالثار ، ولكن داخليا فحسب ؛ ولا يغيب عن نظره لحظة واحدة الواجب الذي يعيّنه له قلبه ؛ لكنه بدلا من ان يسلس قياد نفسه لهواه ، صنيع مكبث ، وبدلا من ان يقتل وينفث غضبه ويمضي الى هدفه مباشرة ، صنيع لايرتس (٦) ، يلزم سكون النفس النبيلة المنطوية على ذاتها ، العاجزة عن تظهير ذاتها وعن التصدي للظروف الخارجية . انه ينتظر ؛ وحتى لا يعذبه ضميره ، يلوب عن يقين ؛ ولكنه حتى بعد ان يفوز بهذا اليقين ، يدع قياد نفسه للظروف ، بدلا من ان يبرم قرارا . وبنتيجة هذا الانخلاع عن الواقع يضل عن الصواب حتى امام البداهة ويقتل بولونيوس عوضا عن الملك ؛ ويتصرف بنزق حيث يفترض فيه ان يتصرف بترو ، ويظل مستغرقا في ذاته حيث تقتضي الظروف تدخله الفعال ، ويدع الاحداث والمصادفات تقرر بدونه مصيره ومصير حاشيته .

ان اشباه هذه المواقف كثيرة التواتر في ايامنا هذه . انها مواقف افراد متحدرين من طبقات دنيا ، لم تتوفر لهم ثقافة كافية ليصير في مستطاعهم تصور غايات عامة ولتكون لهم اهتمامات موضوعية متنوعة ، افراد ما افلحوا في الوصول الى هدف معين فلبثوا حيارى لا يدرون اين يمارسون نشاطهم . وهذا الافتقار الى الثقافة يجعل النفوس المنطوية على ذاتها تتشبث بمزيد من القوة بالهدف ، مهما يكن تافها ، فترهن به مصير فرديتها بالذات ، طردا مع تدني مستواها الثقافي . واحادية الصوت هذه ، المميزة للناس المنغلقين بصمت على انفسهم ، هي صفة المانية في المقام الاول ، وهي تجعل بسهولة من الذين تتلبسهم اشخاصا عنيدين،

---

٦ ــ لايرتس : ملك ايتاكيا ، والد اوديب .   ــم

افظاظا ، شرسين ، تكثر التناقضات في كل ما يقولون ويفعلون . وساستشهد هنا بهيبل Hippel بوصفه واحدا من اولئك الذين استطاعوا ان يصوروا ويمثلوا باقتدار واضح اولئك الناس الصامتي النفوس ، المتحدرين من طبقات دنيا ؛ وهو مؤلف واحد من اندر المؤلفات الهزلية الاصيلة التي ظهرت باللغة الالمانية . وعنوان مؤلفه : **نجاحات تصاعدية الخط** . ويتحاشى هذا الكاتب الاغراق في العاطفية وفي سخف المواقف المميزة لكتابات جان بول (٧) . بل يدلل على العكس على قوة شخصية مرموقة ، مفعمة بالطلاوة والحيوية . وما يفلح في تصويره على نحو مؤثر للغاية هم الافراد الخائبون ، الذين لا قدرة لهم على التصنع والتبجح ، ولكنهم اذا ما عقدوا العزم على تظهير انفسهم فعلوا ذلك بعنف رهيب في كثير من الاحيان . والحل الذي يجدونه للتناقض اللامتناهي القائم بين داخليتهم وبين الظروف البائسة التي يتخبطون في شباكها حل مرعب تترتب عليه عواقب وخيمة ، ما كانت لتحدث في شروط اخرى الا عرضا واتفاقا او بحكم مصادفة لامتوقعة ، كما في مثال روميو وجولييت حيث شاءت مصادفات خارجية ان تمنى خطة الراهب الاريبة بالفشل ، مما استتبع موت العاشقين .

جـ ـ الاهمية الجوهرية اللازمة لهذه الشخصيات الشكلية

لقد خلقت اذن الشخصيات الشكلية التي تقدم الكلام عنها

---

٧ ـ يوهان بول فريدريك ريختر ، المعروف باسم جان بول : كاتب الماني (١٧٦٣ ـ ١٨٢٥) ، من ممثلي المدرسة الرومانسية ، جمع بين الحساسية والسخرية . م

لتثير اهتمامنا ، من جهة اولى ، بقوة الارادة اللامتناهية الملازمة للذاتية الخصوصية التي تؤكد ذاتها كما هي ولا تسمح لغير ارادتها بأن تدفع بها الى الامام ؛ وهي تثير اهتمامنا ، من الجهة الثانية ، باعتبارها شخصيات أفراد محبوبين بنفس كاملة ولا محـــدودة في ذاتها ، نفس اذا ما مست في نقطة من نقاطها ركزت كل مدى الفردية وكل عمقها على هذه النقطة اليتيمة ، ولكنها تقع فريسة الحيرة والعجز عن اتخاذ قرار معقول في حالة نشوب نزاع ، بالنظر الى نقص تجربتها بالعالم الخارجي . لكن هذه الشخصيات تثير ايضا اهتمامنا من وجهة نظر اخرى ، ما هي هذه المرة بوجهة النظر الشكلية ، نعني من وجهة النظر **الجوهرية** ، من حيث انها تستطيع ان تبين لنا ، عند الاقتضاء ، ما اذا لم تكن الحـــدود ـ التي تكون الذاتية اسيرتها ـ من نتاج القدر والحظ ، وما اذا لم تكن أحادية وجهتها ـ هذه الاحادية التي تجعلها تكتفي بنشدان بعض الغايات المحددة دون سواها من الغايات ـ نابعة من كون نزعتها الخصوصية ، التي لا تطلب سوى تظهير ذاتها ، متشابكة مع داخلية اعمق غورا . وبالفعل، اننا نلقى لدى شكسبير اشخاصا محبوبين بهذا العمق وهذا الغنى الروحيين . انهم أفراد على قدر عظيم من الذكاء ، وقوة خيالهم منقطعة النظير ، وتتوفر لهم ، بحكم إعمالهم الفكر ، القدرة على الارتفاع فوق شرطهم وفـــوق الاهداف المحدءدة التي يعينها لهم ، بحيث ان الظروف غير المؤاتية والصراعات التي يضطرون الى خوض غمارها بحكم شرطهم هي وحدها التي ترغمهم على فعل ما يفعلونه ، وما كانوا لن يفعلوه في الظروف العادية . نحن لا نقصد بذلك ان جرائم مكبث ، مثلا ، يجب ان تلقى تبعتها على عاتق الساحرات الشريرات ؛ فمـــا الساحرات الا التشخيص الشعري لارادته العنيدة المتصلبة التي لا يردعها وازع من ضمير . فكل ما يفعله ابطال شكسبير ، وكـل

اهدافهم الخصوصية، انما يكمن مصدرها وجذرها في شخصيتهم بالذات . لكن يوجد لدى هذه الفرديات عنصر عظمة يرفعها فوق المستوى الذي هي عليه في الواقع ، فوق اهدافها واهتماماتها وافعالها التي تعينها لها الحياة العادية . صحيح ان الشخصيات الشكسبيرية المبتذلة ، من امثال ستيفانو وترانكولو وبستول وملك الحياة المبتذلة ، فالستاف ، تبقى غارقة في ابتذالها ، لكنها تزيح النقاب في الوقت نفسه عن كونها افرادا محبوين بذكاء مرموق وقادرين على فهم كل شيء وحائزين على كل ما هو ضروري ليحيوا حياة حرة ، بل ليصبحوا ، في حال تبدل الظروف ، رجالا عظاما . وبالمقابل ، فان ابطال التراجيديا الفرنسية ، بمن فيهم اعظمهم واخيرهم ، كثيرا ما يتكشفون ، لو تفحصناهم عن كثب ، عن انهم متبجحون خبثاء لا هم لهم سوى تبرير مسلكهم بشتى ضروب السفسطات . اما لدى شكسبير ، فلا نجد لا تبريرا ولا ادانة . بل كل شيء لديه مسيّر ؛ من قبل الاقدار ، وكل ما يحدث يحدث لزوما . وهكذا فان الافراد ، الذين يعون حقيقة ما يجري ، يتابعون بلا تشكٍ ولا تحسر مجرى الاحداث الخارجية ومجرى احداث حياتهم بالذات ، وكان هذه الاخيرة هي ايضا خارجية بالنسبة اليهم . انهم ينحنون امام القدر .

ومن جميع هذه المنظورات تقدم لنا الطبائع الفردية التي تقدم وصفها حقلا واسعا للتمثيل الفني . لكن الفنان الذي يختارها موضوعا له يعرض نفسه بسهولة لخطر السقوط في التسطيح وانتاج اعمال جوفاء وتافهة ، ولهذا كان ضئيلا عدد الاساطين الذين يملكون حسا شعريا ساميا وذكيا بما فيه الكفاية للامساك بالحقيقة من خلال تظاهرات تلك الطبائع .

- ٢ -

جانب « المغامرة »

بعد ان وصفنا الكيفيات التي يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية ، منظورا اليها من الداخل ، سنلقي الان نظرة علــــى علاقاتها بالخارج ، على خصوصية الظروف والمواقف التي تحفز الشخصية ، وعلى المنازعات التي تخوض غمارها ، وكذلك على الطريقة التي تتصرف بها الداخلية ، بصفة عامة ، في اطـــــار الواقع العيني .

يكمن احد التعيينات الاساسية للفن الرومانسي ، كما رأينا، في كون الروحية ، النفس المنطوية على ذاتها ، تؤلف كلا واحدا مكتفيا بذاته ، مما يتيح لها الانفصال الكامل عن الواقع الخارجي الذي يتمتع ، من دون ان يكون مخترقا بها ، بوجود مستقل ، منسوج من تعاقبات وتعقيدات وتغيرات لامتناهية وعرضية . فسواء عندها بالتالي ان تواجه هذه الظروف المحددة او تلك ، اذ ان جميع الظروف التي يمكن آن تواجهها هي ظروف عرضية . وبيت القصيد بالنسبة اليها ، والحالة هذه ، ليس ان تبدع عملا وطيدا ودائما ، بل ان تؤكد ذاتها بصفة عامة ، ان تعمل للعمل .

ا ــ الطابع العرضي
للاهداف والمنازعات

تواجهنا هنا واقعة مماثلة لتلك التي وصفناها في مكان آخر بانها **عملية تجريد الطبيعة من طابعها الالهي** . فالروح قد انسحب من العالم الظاهراتي الخارجي لينكفىء الى ذاته ، بحيث يوالـي العالم الخارجي ، الذي لم تعد الداخلية الذاتية تنفخ فيه الحياة،

مجراه دونما اكتراث للذات . والروح ، اذا ما نظرنا اليه من وجهة نظر حقيقته ، يبدو بالفعل متصالحا مع **المطلق** ، متوسطا به ، ولكن بما ان المضمار الذي يواجهنا هنا هو مضمار الفردية المستقلة بذاتها التي لا تعرف من نقطة انطلاق اخرى غير ذاتها والتي تثابر على ما هي كائنة عليه ومثلما هي كائنة عليه ، فان عملية نزع الصفة الالهية التي نتحدث عنها تطال ايضا الفرد الفاعل الذي يجد نفسه في هذه الحال وقد زج به ، مع اهدافه العرضية ، في عالم منسوج من المصادفات والطوارىء العارضة ، في عالم يستحيل عليه ان يتحد وإياه ليؤلفا كلا واحدا متلاحما . ونسبية الاهداف هذه ، السابحة في جو نسبي ، والمستقلة بتعييناتها وتعقيداتها عن الذات ، والمولدة ـ بالنظر الى اصلها الخارجي وطبيعتها العرضية ـ لمنازعات عرضية بدورها ومعقدة ومتشعبة ومتصالبة على نحو غريب ـ نقول ان هذه النسبية تؤلف جانب **المغامرة** الذي هو السمة المميزة الرئيسية للاشكال والاحداث والافعال الخاصة بالرومانسيين .

من وجهة نظر المثال الكلاسيكي ، بحصر معنى الكلمة ، يتم كل عمل وكل حدث برسم هدف محدد ، حقيقي وضروري بحد ذاته ، ومضمونه يعين الشكل الخارجي الذي به يتجسد هذا العمل او الحدث في الواقع ، وكذلك الكيفية التي يتم بها هذا التجسد . وليس كذلك شأن الاعمال والاحداث التي يعالجها الفن الرومانسي . فبالرغم من ان الاهداف والغايات التي يمثل تحقيقها هي من طبيعة عامة وجوهرية ، هي الاخرى ، فليست هي التي توجه العمل وتضبط تسلسل مراحله وتعاقبها ، بل تترك العمل يتقدم بحرية من مختلف الزوايا ، بحسب مصادفات الواقع الخارجي واتفاقاته العارضة .

ان العالم الرومانسي لم يتصد الا لتحقيق مهمة مطلقة **وحيدة** : نشر المسيحية وايقاظ روح الجماعة واطلاقها . وما

امكن لهذه المهمة ، وسط عالم معاد ، مؤلف من جهة اولى من جهالة العصور القديمة ومتميز من الجهة الثانية بالهمجية وبفجاجة الوجدان ، ما امكن لهذه المهمة ، لحظة الانتقال من المذاهب الى الافعال ، الا ان تكون مهمة سالبة ، مؤداها ارتضاء العذاب والشهادة والتضحية بالحياة الزمنية لكل فرد على مذبح الخلاص الابدي للنفس . وقد أعقبت هذه المهمة في العصور الوسطى مهمة الفروسية المسيحية وإجلاء المغاربة والعرب ، والمسلمين بوجه عام ، عن الامصار المسيحية ، ثم مهمة اكبر هي مهمة الحملات الصليبية الرامية الى الاستيلاء على الاماكن المقدسة . لكن هذا الهدف لم يكن هدفا انسانيا ، بالمعنى الواسع والحقيقي للكلمة ، وبعبارة اخرى ، لم يكن هدفا ذا اهمية انسانية جوهريا، بل كان هدفا لا سبيل الى تحقيقه الا باتحاد أفراد مفردين ، وما عتم بالفعل ان حظي بانتماءات فردية جاءت من كل حدب وصوب. والحملات الصليبية ، منظورا اليها على هذا الاساس ، يمكن وصفها بانها مغامرة جماعية للعصر الوسيط المسيحي ، مغامرة عجيبة غريبة متنافرة ، ذات طبيعة روحية اذا شئنا ، ولكن بلا هدف روحي حقيقي ، وخداعة بأعمالها وصفاتها . ذلك ان الهدف الذي نشدته الحملات الصليبية كان ، من وجهة النظر الدينية الخالصة ، هدفا خارجيا ، خاويا من كل مضمون . فالمسيحية لا يفترض فيها ان تطلب خلاصها الا في الروح ، في المسيح الذي قام من الموت وجلس الى يمين الله ، والذي له واقعه الحي ومقامه الفعلي في الروح ، لا في قبره او في الاماكن الحسية لمقامه الزمني السالف . والحال ان حميا العصر الوسيط الدينية لم يكن لها من موضوع الا المكان الخارجي لدرب الآلام والموقع الخارجي لقبر المسيح . ولم يكن اقل تناقضا مع الهدف الديني الهدف الدنيوي الصرف للفتح ، للاقتناء الذي كان له ، في مظهره الخارجي ، طابع لا مماراة في انه ديني . وهكذا اندفع الصليبيون ، رغم تطلعهم الى الفوز بمقتنيات روحية ، داخلية ،

يطلبون غزو اماكن خارجية ، اماكن انسحب منها الروح، ويجدون في إثر المكاسب الزمنية ، مبررين الاهداف الدنيوية بذرائع دينية . وهذا ما حدد الطابع المتنافر واللامنطقي للحملات الصليبية التي انعكست فيها العلاقات بين الخارجي والداخلي ، فحل واحدهما محل الآخر ، عوضا من ان يجري تصور هذه العلاقات من خلال اتحاد متساوق . لهذا تتراصف الاضداد بدورها واحدها الى جانب الآخر عند التنفيذ ، لكن من دون ان تتم بينها المصالحة . وهكذا انحط الورع الى فظاظة وفظاعة همجية ، وافضت هذه الفظاظة عينها ؛ الكامن مصدرها في انانية الانسان وفي عنف اهوائه ، افضت ، في طور معين ، الى حنو عميق والى ندم عميق للروح ، كانا هما ، والحق يقال ، الهدف المرجو الوحيد . وبحكم التعارض القائم بين هذه العناصر جميعا ، كانت الافعال والاحداث الرامية الى هدف واحد تفتقر الى وحدة التوجيه المتماسك والمنطقي ، وكان التئامها يتجزأ ويتفكك الى مغامرات وانتصارات وهزائم ، والى حشد من الحوادث المثيرة ، ولم تكن النتيجة المتحققة تتناسب والوسائل المجندة وحجم الاستعدادات . بل بوسعنا القول ان الهدف قد الغته الطريقة التي أريدَ تحقيقه بها . ذلك ان الحملات الصليبية اثبتت مرة اخرى صحة القولة التالية : «لن تدعه يستريح في القبر . لن تسمح بتفسخ قديسك» . لكن الحميا التي راح الصليبيون يطلبون بها المسيح ، الحي ، في مثل تلك الاماكن ، بل حتى في القبر ، وهذا تلبية للروح ، تشهد بحد ذاتها ، مهما اشاد بها السيد دي شاتوبريان (٨) ، على ضلال للروح ، ضلال نزعم ان على

---

٨ ـ فرانسوا رينيه دي شاتوبريان : كاتب فرنسي (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨) ، من رواد الرومانسية ، له عبقرية المسيحية و مذكرات من وراء القبر . ـم ـ

المسيحية ان تبرأ منه ، كيما تعود الى الحياة الملينة والصحية للواقع العيني .

ويشكل البحث عن الكأس المقدسة هدفا مماثلا ، صوفيا في جانب منه ، وغرائبيا في جانبه الاخر ، وخطرا في محاولات تحقيقه .



ثمة هدف أسمى واعلى ، هدف يفترض بالانسان ان يحققه في داخل ذاته ، هدف حيوي يرتهن بتحقيقه مصيره الابدي . ذلكم هو الموضوع الذي عالجه دانتي في **الملهاة الالهية** من وجهة نظر تصور العالم الكاثوليكي ، مقتادا ايانا عبر الجحيم والمطهر والجنة . وبالرغم من اتسام هذا الاثر الادبي بتلاحم اجمالي ، فانه غني بالمشاهد الغرائبية وبالمغامرات من كل لون ونوع . وهو، بصفته عملا من اعمال التطويب والادانة ، يفي بالمهمة التي اخذها على عاتقه ، ولكن ليس بصفة عامة ، وانما من خلال عدد لا حصر له من الفرديات التي يعرضها لانظارنا بكل خصوصياتها ، ولا يحجم الشاعر علاوة على ذلك عن اغتصاب حقوق الكنيسة ، وعن التصرف بمفاتيح ملكوت السماوات ، وعن اصدار احكام البراءة والادانة . وعلى هذا المنوال ينزل نفسه منزلة ديان العالم ويدعي لذاته حق ارسال اشهر افراد العالم القديم والعالم المسيحي ، من شعراء وبورجوازيين ومحاربين وكرادلة وباباوات ، الى الجحيم او الى الجنة .

اما الموضوعات الاخرى ، الغنية بالاعمال والاحداث ، فهي في المضمار الدنيوي المغامرات اللامتناهية التنوع والمصادفات الخارجية والداخلية ذات الصلة بالحب والشرف والوفاء . فتارة يكون بيت القصيد القتال للفوز بالمجد ، او لمد يد العون للبراءة المضطهدة ، وطورا اجتراح المآثر الخارقة للمألوف على شرف

سيدة ما او للدفاع بقوة الساعد او بقوة السلاح عن الحق السليب ، حتى ولو لم يكن العدو المواجه سوى طغمة من اللصوص . واغلب هذه الموضوعات لا تنطوي على اي موقف ، على اي نزاع ينبع منه العمل لزوما ووجوبا : انما النفس هي التي تطلب متنفسا لمضمونها ولا تجده الا في المغامرات . هكذا ، مثلا، لا يكون لتظاهرات الحب الخارجية ، منظورا اليها من وجهة نظر مضمونها الخاص ، من هدف غير اثبات قوة الحب ووفائه ودوامه ، وبيان ان كل الواقع المحيط ، بمجمل شروطه وظروفه، لا يفيد الا في تقديم مواد لتظاهر الحب والتعبير عنه . والحال انه ما دام بيت القصيد تقديم ادلة ، وما دام كل شيء رهنا بهذه الادلة ، فان الافعال التي تصاحب تظاهر الحب لا يكمن تعيينها في ذاتها ، بل تكون مرهونة بالنزوع الآني ، بنزوة السيدة ، بتضافر الظروف الخارجية العرضي . وما يصدق بالنسبة الى الحب يصدق ايضا بالنسبة الى الشرف والشجاعة . فكلا عما يلازم افرادا تعروا من كل مضمون جوهري آخر ، وباتوا على اهبة الاستعداد لتقمص اي مضمون آخر قد تضعهم المصادفة على تماس معه ، فتوفر لهم على هذا النحو الفرصة للارهاص بهذا التماس إما على انه اهانة واما على انه تشجيع لاظهار مهارتهم وبسالتهم وإقدامهم . وبما انه لا وجود هنا لاي معيار يتحكم باختيار المضمون ، فلا وجود كذلك لمعيار يفسح في المجال للتمييز بين ما من شانه ان يجرح الشرف حقا او ما يستأهل ان تستنفر في سبيله شجاعة المرء . ولا يختلف الامر بالنسبة الى الدفاع عن الحق ، هذا الدفاع الذي هو بدوره هدف من اهداف الفروسية . فالعدل والحق لا يعتبران هنا حالة وهدفا ثابتين وراسخين ، مطابقين للقانون ولمضمونه اللازم، بل يغدان تصورين خاضعين لمختلف تقلبات المزاج الذاتي ، بحيث ان التدخل او عدم التدخل للدفاع عن الحق ، وكذلك الاحكام المتعلقة بما ينبغي

اعتباره ، في كل حالة على حدة ، عادلا او ظالما ، تكون مرهونة بتمامها بعسف الارادة الفردية .

ب ـ الجانب الهزلي للمواقف اللامتعينة الا بالمصادفة

ان ما يميز بصفة عامة ، وبخاصة في الدائـــرة الدنيوية ، الفروسية وشكلانية الطبائع التي تكلمنا عنها ، هو الطبيعـــة العرضية سواء للظروف التي في سياقها يجري العمل او للارادة الذاتية . فالفرديات المحبوة بطابع خاص واحادي التوجه يمكنها بالفعل ان تتبنى اي مضمون عرضي وان تحققه بما اوتيت مـــن عزم وطاقة وعن طريق منازعات خارجية الاصل ، هذا ان لم يكن مفيضا لها السقوط فيها . ذلكم هو حال الفروسية التي وجدت في الشرف ، وفي الحب ، وفي الوفاء تبريرا لنظام اسمى ، شبه اخلاقي . والحق انه ما دامت ردود افعالها محكومة بالظروف المنعزلة ، فانها تتلبس هي نفسها طابعا عرضيا ، اذ بدلا من ان تسعى الى انجاز مأثرة عامة تكتفي بتحقيق اهداف خصوصية لا تتصل فيما بينها بصلة ما ؛ وهذه الاهداف عينها تتلبس بحكـم ذلك طابعا عسفيا ، وهميا، مغامرا. هذا الركض وراء المغامرات، هذا النشدان لاهداف خيالية مبتوتة الصلة بالواقع ، مصدرها الاوحد يكمن في الخيال الذاتي ، لا يلبث ، فيما اذا دفع الى غاية عواقبه ، ان يتظاهر بأعمال وان يخلق مواقف يهيمن عليهـا العنصر الهزلي . وبذلك نشهد انحلال الفروسية . ويتبدى هذا الانحلال بأعظم جلاء في اعمال اريوستو (٩) وسرفانتس ، بينما

---

٩ ـ لودوفيكو لريوستو : شاعر ايطالي (١٤٧٤ ـ ١٥٣٣) ، مؤلف قصيدة **رولان العاشق** ، وهي من اشهر ملاحم عصر النهضة . ـم ـ

ابرز شكسبير بصورة رئيسية الجانب الهزلي لهذه الشخصيات، حيبة شذوذها والواقعة باسرها تحت هيمنة غرابتها الفردية .

يكمن جانب الامتاع لدى اريوستو في التعقيدات اللامتناهية للمصائر والاهداف ، وفي التركيبات البعيدة الاحتمال للظروف الغريبة والمواقف العابثة التي يتلاعب بها الشاعر بخفة مغامرة حقا . فما من شطط وما من هوس الا ويحمله ابطاله على محمل الجد . والحب ، بوجه خاص ، هو الذي ينزل لديه من الاعالي الالهية التي كان دانتي قد رفعه اليها ، ويتجرد حتى من العذوبة الفائقة التي اسبغها عليه بترارك ، لينحط في كثير من الاحوال الى بذاءات حسوية وليفضي الى منازعات سخيفة ، بينما تدفع البطولة والشجاعة الى درجة تستثيران معها ، عوض الاعجاب الذي يستشعره المرء امام الاشياء القريبة الاحتمال ، الابتسامة التي يقابل بها هذا المرء عينه قصص التجليات المستحيلة . ان اريوستو ، اذ يصور مواقف لا يدري المرء كيف تحدث ولماذا ، مواقف تنفصم ، وتتسبب في نشوب منازعات ، وتنفلت من عقالها ، وتطرا عليها انقطاعات مباغتة ، ثم تعود الى الاستقرار لتتشابك من جديد ولتختفي في نهاية المطاف بطريقة لامتوقعة ، ان اريوستو ، اذ يصور مثل هذه المواقف ، يعرف كيف يبرز في الوقت نفسه ، وجنبا الى جنب مع الطابع الهزلي والمسرف للفروسية ، كل ما كانت تنطوي عليه من نبل وعظمة ، ومعهما الشجاعة والبسالة والحب وحس الشرف ، وهذا من دون ان يسهو عن الوجه الآخر للصورة ، المتمثل بالدهاء والمكر والحيلة وسرعة الخاطر في المواقف المؤثرة المشجية في الظاهر ، الخ .

وفيما يلح اريوستو بصورة رئيسية على الجانب الخرافي من المغامرات الفروسية ، يشدد سرفانتس بوجه خاص على جانبها التخيلي . فكيشوت محبو بطبيعة نبيلة لا يترك لها الـــروح الفروسي من خيار آخر غير الجنون ما ان يصطدم ، في ركضه

وراء المغامرات ، بالشروط الثابتة والراسخة للواقع الخارجي . وهذا ما ينجم عنه تعارض هزلي بين عالم منظم وفق العقل ومنطق محايث من جهة اولى ، وبين نفس متوحدة من جهة ثانية ، نفس تزعم انها تريد اعادة خلق هذا العالم المشؤوم على الفروسية ولا يسعها الا ان تلفي بذاتها الى التهلكة بحكم مسماها الى ان تطبق عليه مبادىء وقواعد مستوحاة من الفروسية . لكن بالرغم من هذا الضلال المضحك ، نلتقي لدى دون كيشوت كل ما كنا قرظناه لدى شكسبير . فقد عرف سرفانتس ، هو الآخر ، كيف يقدم لنا بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة ، كريمة ، غنية بالعطايا الروحية ، وكيف يحرك فينا اهتماما حقيقيا به . فدون كيشوت، رغم ضلاله والطابع الوهمي للقضية التي يدافع عنها ، واثق كل الثقة من نفسه، او ان ضلاله بالاحرى يكمن تحديدا في كونه واثقا الى هذا الحد من نفسه ومن قضيته وفي كون هذه الثقة لا تبارحه ابدا . ولولا هذا الهدوء والصفو العفوي ، الذي به يتقبل مضمون اعماله الباهرة ومآلها ، لما كان ورومانسيا حقا ؛ وتلك الثقة التي تساوره بالحقيقة الجوهرية لطريقته في التفكير تقترن بخصال وسمات طبعية في منتهى الجمال ، تمت باكثر من صلة الى العبقرية . وفيما يسعى سرفانتس الى السخرية من الفروسية الرومانسية والى تسخيف موضوعها ، يكتفي اريوستو بالتنكيت السهل بصددها ؛ ومن جهة اخرى ، تؤلف مغامرات دون كيشوت النواة التي تصطف حولها جملة من القصص الرومانسية اللطيفة، الغرض منها ابراز القيمة الحقيقية لما يتلبس ، في سائر اجزاء الرواية ، مظهرا هازلا .

وكما ان الفروسية تسقط بسهولة في الهزل ، وهذا حتى في نشدانها لأسمى الاهتمامات ، كذلك يستخدم شكسبير طريقة مزدوجة تستهدف اما تصوير مشاهد ووجوه هزلية الى جانب الطبائع الفردية القوية الشكيمة والمواقف المأساوية حقا ، وإما التخفيف من قوة شكيمة الشخصيات بوضعه على لسانها احكاما

مفعمة بالسخرية بصدد ذواتها أو بصدد الاهداف المحدودة والخيالية التي تجدّ في إثرها . ففالستاف (١٠) على سبيل المثال ، ومهرج **الملك لير** ، ومشهد الموسيقيين في **روميو وجولييت** ، يجسدون اولى تينك الطريقتين ، بينما يجسد ريشارد الثالث الطريقة الثانية .

ج ـ الخيال

بانحلال الرومانسي هذا ، في الشكل الذي تقدم وصفه ، يرتبط اخيرا الخيال **Le Romanesque** بالمعنى الحديث للكلمة . فالخيال بدأ مع رواية الفروسية والرواية الرعوية **Pastoral** . والحال ان هذا الخيال ان هو الا الفروسية ، وقد حُملت هذه المرة على محمل الجد وغدت مضمونا واقعيا . فالحياة الخارجية، التي كانت خاضعة حتى الان لنزوات المصادفة وتقلباتها ، تحولت الى نظام موثوق ومستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي والدولة، فحلت الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة محل الاهداف الخيالية التي كان ينشدها الفرسان . وبحكم ذلك طرأ على فروسية أبطال الروايات الحديثة ، هي ايضا ، تحول عميق . فهم افراد يعارضون ، بحبهم وشرفهم ومطامحهم وصبواتهم الى عالم افضل ، النظام القائم والواقع النثري اللذين ينصبان من كل جانب العقبات والمراقيل في طريقهم . ولبَرَمهم بهذه العقبات

---

١٠ ـ فالستاف : تحريف لاسم فاستولف ، السير جون فاستولف ، وهو قبطان انكليزي (١٣٧٨ ـ ١٤٥٩) ، انتصر في معركتي فرنوي وأورليان اثناء حرب المئة عام بين انكلترا وفرنسا ، اتخذ منه شكسبير نموذجا لبطله فالستاف في عدد من المسرحيات ، وبخاصة في «هنري الرابع» . ـ م ـ

والعراقيل يدفعون برغائبهم ومطالبهم الذاتية الى حد الشطط ، فيعيش كل واحد في عالم مسحور يضطهده ويخيل اليه انه يتوجب عليه ان يحاربه بسبب المقاومة التي يقابل بها عواطفه واهواءه ، بفرضه عليه مسلكا ونمط حياة تمليهما ارادة اب او عمة ، والوضع والمواضعات الاجتماعية . هؤلاء الفرسان الجدد يأتون بوجه خاص من صفوف الشبان الذين يرون انفسهم مرغمين على التقدم في عالم يعدونه متنافيا ومثلهم العليا ، والذين يعتبرون حياة الاسرة ووجود المجتمع والدولة والقوانين والمشاغل المهنية ، الخ ، طامة كبرى ومساسا متجددا باستمرار بجميع حقوق القلب الازلية . بيت القصيد اذن إحداث ثغرة في نظام الاشياء هذا ، تغيير العالم ، تحسينه ، او على الاقل اقتطاع رقعة من السماء وزرعها في هذه الارض ، والبحث والعثور على الفتاة المثلى ، وانتزاعها من محيطها السيء ، ومن أسرتها السيئة ، ومن إسار الشروط المبتذلة التي تحيا فيها ، وخلق وجود لائق بها ومطابق للمثل الاعلى الذي بمقتضاه يتم تصورها . والحال ان هذه الصبوات ، والصراعات التي تتمخض عنها ، تناسب في العالم الحديث ما يسمى بسنوات التدرب (١١) ، وكل اهميتها تكمن في القيمة التربوية التي تنطوي عليها بالنسبة الى الفرد ، اذ تضعه على تماس مع الواقع القائم وتغنيه بالتجارب العملية . ومآل سنوات التدرب هذه تعقّل الفرد وادراكه ان كفاحيته وروحه العدواني لا يجديان فتيلا ، وان خير ما يفعله هو ان يكيف رغباته وطرائقه في التفكير مع شروط الحياة الواقعية ، وان يندمج في هذه الحياة لكي يتدبر لنفسه فيها سندا متينا ونقطة انطلاق عقلانية برسم التجارب اللاحقة . وكائنة ما كانت صداماته مع

---

١١ ـ اي فترة الشباب ، ولغوته رواية عنوانها «سنوات تدرب فلهلم مايستر» . ـ م ـ

العالم ، ومهما بلغت حدة الصراع الذي خاض غماره ضده ، ينتهي في غالب الاحيان الى الزواج من الفتاة التي تناسبه ، والى شق طريقه في الحياة مهنيا ، والى التحول الى انسان مبتذل ، مثله مثل غيره ؛ اما المراة فنهتم بادارة البيت ، ويربل عدد الاطفال ، وتنزع المراة ، التي كانت فيما انف معبودة ومرفوعة الى مصاف الكائن المنقطع النظير او الملاك ، تنزع الى سلوك مسلك غيرها من النساء ؛ والمهنة ترغم على العمل والكد وتخلق متاعب؛ والزواج ينقلب الى جلجلة منزلية ؛ وباختصار ، انها الصحوة بعد السكرة . والشخصيات هنا ايضا شخصيات مغامرة ، لكن مع الفارق التالي وهو انها تهتدي في خاتمة المطاف الى الصراط المستقيم ، كما يتلاشى ما كان يعتمر فيها من أوهام امام تجربة الحياة الواقعية .

- ٣ -

انحلال الفن الرومانسي

ما يزال علينا ان ننظر كيف ان الفن الرومانسي ، الذي يشكل بحد ذاته مبدأ انحلال الفن الكلاسيكي ، يحقق فعليا هذا الانحلال .

ينبغي ان ناخذ باعتبارنا اولا الطابع العرضي والخارجي الصرف للموضوعات التي يتصدى لها النشاط الفني بالمعالجة والطريقة التي يعالجها بها . ففي الاعمال التشكيلية للفن الكلاسيكي تتعين العلاقات بين الداخلية الذاتية وبين الخارجي على نحو يتوجب معه ان يكون الخارجي ممثلا لشكل الداخلي الخاص ومتجردا بما هو كذلك من كل استقلال . اما في الفن

الرومانسي ، فان الداخلية منطوية على ذاتها ، والمضمون الشامل العامل الخارجي يغدو حرا في ان يسلك السلوك الذي يحلو له وفي ان يحافظ على تفرده وخصوصيته . وبالعكس ، حين تغدو داخلية النفس الذاتية هي الآن الاساسي في التمثل تنتفي كل اهمية لمسألة معرفة ما هو على وجه التدقيق مضمون الواقع الخارجي والعالم الروحي الذي يمكن من خلاله للنفس ان تتظاهر . وعلى هذا تستطيع الداخلية الرومانسية ان تتظاهر في جميع الظروف الممكنة والمتخيلة ، وان تتدبر امرها في جميع الحالات والمواقف ، وان ترتكب ما لا يقع تحت عد من الاخطاء ، وان تتورط في تعقيدات لامتناهية ، وان تتسبب في منازعات وان توفر لنفسها تلبيات من كل نوع ولون ، على اعتبار ان ما تبحث عنه ليس مضمونا موضوعيا وقيما في ذاته ، وانما انعكاسها الخاص ، كائنة ما كانت المرآة التي ترد اليها . ولهذا يمكن لكل شيء ان يحتل له مكانا في التمثل الرومانسي ، أكبيرا كان ام صغيرا ، مهما ام تافها ، اخلاقيا ام لااخلاقيا وشريرا ؛ وكلما تدنيَو (١٢) الفن ان جاز التعبير ، غاص اكثر فأكثر في تناهي العالم ، وكلما ازداد تعلقا به وتشبثا ، اسبغ عليه المزيد من القيمة ، وذلك ما دام الفنان يتماهى مع الاشياء بقدر ما يمثلها وكما يمثلها . هكذا نرى ابطال شكسبير ، الذي يصور الاعمال في علاقاتها الاكثر تناهيا، يهدرون طاقتهم فيأعمال منفردة ومشتتة، كما نرى اسمى الاهتمامات واهمها شأنا تتلبس والاهتمامات التافهة والعديمة الشأن قيمة واحدة . ففي **هملت** يمثل الحرس جنبا الى جنب مع رجال الحاشية ؛ وفي **روميو وجولييت** يظهر الخدم الى جانب العاشقين ؛ وفي مسرحيات اخرى يظهر ، علاوة

---

١٢ ـ تدنيو : صار دنيويا . ـم ـ

على ذلك ، مهرجون ومتسولون ؛ ويدور الكلام فيها عن شتى سفاسف الحياة الجارية ، وعن المطاعم الحقيرة وسائقي العربات والمباول والبراغيث ؛ تماما كما ان ميلاد المسيح وتأدية الملوك المجوس شعائر العبادة له يقترنان بالضرورة ، في الدائرة الدينية للفن الرومانسي ، بمثول جاموس وحمار واصطبل مفروش بالقش . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نسوق امثلة اخرى لا تحصى على تنبيل الفن هذا للاشياء المبتذلة والخفيضة الشان .

في قلب عرضية المواضيع هذه ــ المواضيع التي تفيد جزئيا في توفير جو محيط لمضمون يتسم ببعض الاهمية والتي تمثل جزئيا لذاتها ــ نقول : في قلب هذه العرضية يتم تحلل الفن الرومانسي الذي تكلمنا عنه . فمن جهة اولى ، بالفعل ، يمثل الواقع في ما يشكل ، من وجهة نظر المثال ، موضوعيته النثرية، ويعرض مضمون الحياة اليومية نفسه للانظار لا بجانبه الجوهري ذي الصلة بالالهي والاخلاقي ، بل بوصفه عرضة لشتى ضروب التقلبات وللبلى والتقادم . ومن الجهة الثانية ، فان الذاتية التي تسعى ، بعواطفها وتصوراتها ، وبما هو متاح لها من حقوق وقوة بحكم رهافتها ونباهتها ، الى السيطرة على الواقع بمجمله ، والتي لا تذر شيئا من العلاقات القائمة والقيم المتواضع عليها ، والتي لا يخامرها شعور بالرضى الا بعد ان يتلبس كل ما تخضعه لهذه المعالجة الشكل ويحتل المكان اللذين تعينهما له الآراء والنزوات والعبقرية الذاتية ، اقول : ان هذه الذاتية هي عينها التي تتكشف عن انها قابلة للتجزئة في ذاتها وتضع نفسها في هذا المظهر في متناول الادراك والحساسية .

سيكون علينا بالتالي ان نتكلم فيما يلي ، اولا ، عن مبدا الاعمال الفنية الكثيرة التي تقترب ، في تمثيلها للراهنية الجارية وللواقع الخارجي ، مما اصطلح على تسميته بمحاكاة الطبيعة .

وسنتكلم ثانيا عن التفكه الذاتي الذي يلعب دورا مهما في الفن الحديث ، ويشكل بوجه خاص السمة المميزة لعدد كبير من

الاعمال الشعرية .

اخيرا يبقى علينا ان نبين ثالثا كيف والى اي حد ما يزال الفن قادرا على ممارسة نشاطه في ايامنا هذه .

ا ـ المحاكاة الذاتية للواقع الخارجي

ان عدد المواضيع المندرجة في هذه الدائرة يطول الى ما لا نهاية ، بالنظر الى ان مضمون الفن المحاكي ليس ما هو لازم في ذاته وما يكون بالتالي حبيس حدود معلومة ، وانما الواقع مع كل عرضية الاشكال والعلاقات ، والطبيعة بتشكيلاتها العديدة والمتنوعة ، ومساعي الانسان اليومية ، الخاضعة للضرورات الطبيعية والمتوجة بتلبيات متواضعة ، والمتحددة بالعادات والمواقف والنشاطات التي يكمن مصدرها في حياة الاسرة وفي الالتزامات المدنية ، وبالاختصار ، كل الجانب المتقلب ، المتحول، المتغير من لاتناهي العالم الموضوعي . وهكذا يتم انتاج أعمال ليست قريبة الصلة فحسب بالفن الوصفي ، كما هو شأن الاعمال الفنية الرومانسية في غالب الاحايين ، بل اعمال هي بحد ذاتها لوحات ورسوم وصفية بحصر معنى الكلمة ، وهذا سواء أفي فن النحت ام في الرسم والاوصاف الشعرية . وبعبارة اخرى ، ان الاعمال التي تطالعنا هنا اعمال تمثل العودة الى الطبيعة ، والتوجه المقصود والمتعمد نحو العرضية ، نحو الوجود المباشر ، النثري ، المتجرد من الجمال الذاتي .

من حقنا اذن ان نتساءل عما اذا كانت أعمال كهذه تبقى مستأهلة لوصفها بانها أعمال فنية حقيقية . والحق ان ابداعات الفن المحاكي هذه ستبدو لنا بخسة القيمة اذا ما نظرنا اليها على

ضوء مفهوم المثال ، كما كنا حددناه اعلاه ، أي المثال الذي يشتمل الفن بمقتضاه ، من جهة اولى ، على مضمون لازم ودائم ، ومن الجهة الثانية على شكل مطابق لهذا المضمون . بيد ان الفن ينطوي ايضا على عنصر آخر له اهميته الكبرى ، وبخاصة في الموضوع الذي نحن بصدده : التصور الذاتي والتنفيذ الشخصي للعمل الفني ، ودور الموهبة الفردية التي لا تسمح بأن تغيب عن ناظريها ، حتى في وسط العرضية المسرفة ، الحياة الجوهرية للطبيعة وتظاهرات الروح ، والتي تقدر ايضا على ان ترفع ، بالاستناد الى هذه الحقيقة المستشفة والمدركة تلقفا ، ما يبدو تافها في ذاته ، وهذا بفضل موهبة تنفيذية قمينة بأن تنتزع اعجابنا انتزاعا . والى ذلك ينضاف ايضا التعاطف الحي الذي تتعامل به نفس الفنان وروحه مع هذه المواضيع ، كما هي كائنة عليه في شكلها وظاهريتها الخارجية ، وكما يضعها بالتالي في متناول الادراك بعد ان يبث فيها الحياة على نحو ما ذكرنا . تلكم هي الاسباب الرئيسية التي تنهانا عن ان نضن باطلاق صفة الفن على هذا النوع من النتاج .

واذا انتقلنا الان الى صعيد الفنون الخاصة ، وجدنا ان الرسم والشعر ، بصورة رئيسية ، هما اللذان اخذا على عاتقهما تمثيل هذه المواضيع . اذ ان ما يشكل هنا شكل التمثيل هو ، من جهة اولى ، الخصوصي في ذاته ، من حيث هو مضمون ، ومن الجهة الثانية الفرادة ـ هذه الفرادة التي هي بكل تأكيد عرضية ، ولكن غير قابلة للانفصال عن المجموع المتراكبة واياه . اما الهندسة المعمارية والنحت والموسيقى فلا تصلح لأداء مثل هذه المهمة .

في مقدور الشعر ان يستخدم الحياة البيتية ، القائمة على اساس جوهري من الاستقامة والحكمة العملية والاخلاق الدارجة، بتعقيداتها البورجوازية العادية ، وان يقبس مشاهدها ووجوهها

من الطبقات الدنيا والمتوسطة . فلدى الفرنسيين كان ديدرو (١٣)، بوجه خاص ، هو الذي نادى بالتزام الطبيعي في الفـــن ، اي بتصوير الواقع . وان يكن غوته وشيلر في المانيا قد سلكا فـــي شبابهما الدرب عينه ، فقد فهما الطبيعي فهما اسمى ، كما سعيا الى ان يستخلصا من الطبيعي بالذات ومن الخصوصي مضمونا اعمق وان يكتشفا فيه منازعات اكثر جوهرية وذات اهمية اكثر عمومية ؛ وهذا بينما عكف كوتزيبو وإفلاند Iffland ، اولهما بسرعة سطحية في التصميم والتنفيذ ، وثانيهما بدقة اكثر جدية ولكن من دون ان يرتفع فوق الاخلاق البورجوازية الصغيرة ، على تصوير الحياة اليومية في عصرهما بتفاصيلها النثرية ، دونمـــا مبالاة بالشعر . وبالفعل ، كان الفن لحقبة مديدة من الزمن شيئا اجنبيا بالنسبة الينا ، مستوردا من الخارج، لا رابط يربطه بترابنا وروحنا القومي . والحال أن هذا التوجه نحو الواقع القائم كان يستجيب للحاجة الى اعطاء الفن مضمونا محايثا ، اليفا ، وبعبارة اخرى الحياة القومية للشاعر نفســه وللجمهور . وهذه الحاجة الى حمل الفن على تمثيل مضامين هي حقا وفعلا مضامين المانية ، والى تحويله الى فن قومي ، حتى ولو لقاء التضحية بالجمـــال والمثالية ، نقول ان هذه الحاجة هي التي ادت الى ولادة التيار الواقعي النزعة الذي نتحدث عنه . وقد ازدرت شعوب اخرى هذا الشكل من الفن او لم تشرع الا في زمن متاخر جدا بالاهتمام

---

١٣ ــ دنيس ديدرو : كاتب وفيلسوف فرنسي (١٧١٣ ــ ١٧٨٤) ، تولى توجيه تحرير «الموسوعة» وله دراسات (رسالة عن العميان) وروايات (جـــاك القدري ومعلمه ، وابن اخي رامو) ، ومسرحيات طبق فيها مبدأ الدرامـــا البورجوازية (الابن اللاشرعي ، رب الاسرة) ، وله مقالات في النقد الفنـــي (الصالونات) . وكان من اعظم مروجي الافكار الفلسفية في القرن الثامن عشر.

ــ م ــ

بهذه الموضوعات المستقاة من الحياة الدارجة واليومية .

بيد ان هذا الشكل الفني يمكن ان يتمخض عن ابداعات مرموقة ، وحسبنا ان نذكر بهذا الصدد الرسم الشعبي الفلمنكي. وكانت قد سنحت لي الفرصة ، في القسم الاول من هذا المؤلف (١٤) ، في معرض محاولتي تعريف المثال ، كيما ابين مما يتالف الاساس الجوهري لهذا الرسم وما المصدر الذي به يرتبط. فالفرح الذي كان الهولانديون يقبسونه من معين الحياة ، بل حتى من معين تظاهراتها العادية والمنعدمة الاهمية ، يكمن مصدره في كونهم قد اضطروا الى ان يأخذوا بالصراع المرير وبالجهد الجهيد ما تقدمه الطبيعة للشعوب الاخرى بلا صراع ولا جهد (١٥) ؛ وبالنظر الى المجال المحدود الذي كان متاحا لهم ، فقد كانوا مرغمين على السهر على اتفه الاشياء ، وعلى عزو قيمة الى ما كان عديم القيمة في نظر غيرهم من الشعوب . وقد كانوا ، فضلا عن ذلك ، شعبا من الصيادين والملاحين والبورجوازيين والفلاحين ، ينحصر نشاطهم كله باستخلاص كل ما يمكن ان يبدو لهم نافعا او ضروريا من كل صنوف الاشياء ، من اصغرها الى أكبرها شأنا بلا استثناء . وكانوا بروتستانتيين دينا ، وهذه واقعة بالغة الاهمية على اعتبار ان البروتستانتية هي الديانة الوحيدة التي لا تفصل أتباعها عن نثر الحياة والتي تسمح لهذه الاخيرة بأن تفرض منطقها بكل حرية وبصورة مستقلة عن كل اعتبار ديني . وفي شروط غير هذه الشروط ما كان ليخطر ببال اي شعب آخر ان يبدع اعمالا فنية وان يجعل مضمونها مواضيع عادية ومبتذلة في الظاهر كتلك التي تظهر في لوحاتهم . وبالرغم من تعلق الهولانديين بالاهتمامات المادية ، لا نستطيع ان نقول ان الحياة التي عاشوها

---

١٤ - راجع «فكرة الجمال» ، الجزء الاول ، ص ١١٥ - ١١٧ . -م-

١٥ - يشير هيغل هنا الى واقعة اضطرار سكان البلدان الواطئة الى حماية اراضيهم من هجمات البحر باقامة سلسلة من السدود عليها . -م-

كانت حياة وضيعة وذات آفاق روحية محدودة ؛ بل الامر على النقيض من ذلك ؛ فقد اصلحوا بأنفسهم كنيستهم ، وقهروا الاستبداد الديني ، وكذلك قوة اسبانيا وعظمتها السياسيتين ، وافلحوا في التسامي ، بنشاطهم وحبهم للعمل وشجاعتهم وروحهم الاقتصادية وتباهيهم بالحرية التي انتزعوها بجهودهم الذاتية ، الى حال من الرفاه والغنى والثقة بالنفس والتفاؤل صورت لهم اسفه تفاصيل للحياه اليومية واكثرها ابتذالا في صورة مغرية . ذلكم هو تبرير المضمون الذي وقع اختيارهم عليه لآثارهم الفنية .

من المؤكد ان هذه المواضيع لا يمكن ان تفوز بكامل رضى الاشخاص المحبوبين بحس فني عميق والذي يبحثون في العمل الفني عن مضمون حقيقة اسمى وأكثر تعاليا . لكن ان تكن هذه الاعمال الفنية لا ترضي النفس والروح ، فان المتعة التي تساور من يتأملها عن كثب متعة فعلية ، إذ ان ما يبهجنا وما يهز مشاعرنا فيها هو الفن الذي صورت به تلك المواضيع والذي نقلها بـه الفنانون الى القماش . وبالفعل ، لو اردنا ان نعرف ما كنه فن الرسم، فخير ما نفعله ان نقلب النظر في تلك اللوحات الصغيرة، وعندئذ لن يكون امامنا مهرب من ان نقول بصدد هذا الرسام او ذاك انه **يعرف** كيف يرسم . ان الفنان لا يستهدف ان يعطينا ، من خلال عمله ، فكرة عن الموضوع الذي يقدمه لنا . ونحن لسنا بحاجة الى تقليب النظر في تلك اللوحات لنعرف ما العنب والزهر والوعل والشجر والكثبان والبحر والشمس والسماء وزخارف ادوات الحياة اليومية والخيل والمحاربون والفلاحون ؛ كما اننا نعرف ما التدخين وما قلع الاسنان ؛ والمشاهد البيتية من كل لون ونوع مألوفة لدينا الى اقصى حد . وعليه ، ليس المضمون الواقعي لتلك اللوحات هو ما يفتننا ويأسرنا ، وانما ظاهر المواضيع ، بصرف النظر عن استعمالها ومآلها الفعلي . فبواسطة الجمال يتثبت هذا الظاهر كما هو ، وما قوام الفن الا المقدرة التي

يعرف الفنان كيف يمثل بها الاسرار التي ينطوي عليها ظاهر الظاهرات الخارجية ، منظورا اليها لذاتها . بل ما قوام الفن الا الامساك بالسمات المؤقتة والعابرة والمتقلبة للعالم ولحياته الخاصة بهدف تثبيتها واعطائها صفة الديمومة . والحال ان الشجرة والمشهد الطبيعي هما بحد ذاتهما موضوعان ثابتان ، مستقران ، دائمان . اما الامساك بلمعان معدن ، برونق عنقود منوّر من العنب ، بالق القمر والشمس ، بابتسامة ، بتظاهر انفعال سريع، بخلجة ، بوقفة ، ببادرة هازلة ، وبالاختصار ، كل ما هو عابر عارض زائل ، وتثبيته في كل طلاوته ونضارته ، في كل عفويته الحية ، فتلك هي المهمة الشاقة التي يتصدى لها ويؤديها على امثل وجه الفن الذي نحن بصدد الحديث عنه. وان يكن الجوهري هو ما يعبر عنه الفن الكلاسيكي بصورة رئيسية في مثاله ، فان الفن الفلمنكي يصور لنا الطبيعة في حالة تبدل دائم ، في تظاهراتها السريعة واللحظية : جريان نهر ، سيلان مسقط مائي ، امواج بحر مزبد ، حياة وديعة وسط لمعان الكؤوس والاطباق ، الخ ، المظهر الخارجي للواقع الروحي المرصود في مواقفه الاكثر تنوعا ، وعلى سبيل المثال امراة تسلك تحت النور خيطا في ابرة، استراحة قطاع طريق وهم في اوضاعهم الآنية ، لحظية حركة تختفي ما ان تظهر ، ضحكة فلاح وقهقهته ، وكلها موضوعات دلل فان اوستاد (١٦) وتينييه (١٧) وستين (١٨) في تمثيلها على

---

١٦ ـ ادريان فان اوستاد : رسام هولندي (١٦١٠ ـ ١٦٨٤) ، له لوحات من الحياة المنزلية ، واخوه اسحق فات اوستاد (١٦٢١ ـ ١٦٤٩) وقد تعاطى النوع الفني ذاته . ـم ـ

١٧ ـ دافيد تينييه الاب (١٥٨٢ـ١٦٤٩) ودافيد تينييه الابن (١٦١٠ـ١٦٩٠): رسامان فلمنكيان برعا في رسم المشاهد الشعبية الفلمنكية . ـم ـ

١٨ ـ يان ستين : رسام هولاندي (١٦٢٦ ـ ١٦٧٩) ، رسم مشاهد من الحياة الشعبية . ـم ـ

استاذية لا تضاهى . انه انتصار الفن على الجانب المتقادم والفاني من الحياة والطبيعة ؛ انتصار يتجاوز التأثير الذي يمارســـــه الجوهري على العرضي والعابر ، بل يجعلنا نشك في هذا التأثير.

أن الفن ، الذي يتخذ مضمونا له ظاهر المواضيع مثلما هو ويعمل على تثبيته ان جاز القول ، لا يتوقف عند هذا الحد . فعلاوة على المواضيع ، تصبح وسائل التمثيل هي ذاتها غاية في ذاتها ، بحيث ان المهارة الذاتية في معالجة الوسائل التــــي يستخدمها الفن تغدو هي ذاتها موضوعا للاعمال الفنية . وقد سبق للهولانديين المتقدمين ان تبحروا في دراسة الجانب الفيزيائي من الالوان ؛ وكان فان ايك (١٩) وممليننغ وسكوريل (٢٠) يعرفون بريق الذهب والفضة ، والق الاحجار الكريمة والحرير والمخمل والفرو الخ ، ويعرفون كيف يعيدون انتاجهما بحيث يعطيان وهم الواقع . والحال ان هذه المعلمية في الحصول على المفاعيل الآسرة النظر بواسطة سحر اللون ، واسرار روعتها الفاتنة هي التــــي تكتسب هذه المرة قيمة في ذاتها . وكما ان الروح الذي يفكـــر ويعقل يعيد انتاج العالم بواسطة تمثلات وافكار ، كذلك يغـدو الهدف الرئيسي الان اعادة انتاج الخارجي ذاتيا ، بصرف النظر عن الموضوع ، بواسطة العناصر الحسية المتمثلة في اللــــون والتنوير . فلكاننا امام موسيقى موضوعية ، امام صوتية لونية. وشأن اللون هنا كشأن الموسيقى حيث لا يعني الصوت المنفـــرد شيئا بحد ذاته ولا يكتسب مدلولا الا في علاقاته بأصوات اخرى، سواء أكانت هذه العلاقات علاقات تعارض ام توافق ، اندماج ام

---

١٩ ـ يان فان آيك : رسام فلمنكي (نحو ١٣٩٠ ـ ١٤٤١) ، من رواد الفن الفلمنكي الكبار . ـم ـ

٢٠ ـ يان سكوريل : رسام هولندي من القرن الســادس عشر . ـم ـ

انتقال . وعندما نمعن النظر عن كثب في لون يلمع كالذهب ، ويتلألأ كضفيرة منوّرة ، لا نتبين سوى شذرات ونقاط ضاربة الى البياض والصفار ، ومساحات ملونة . واللون المنفرد لا يشع بهذا الألق ، ولكنه بالتشارك مع الوان اخرى فقط يمكنه ان يؤتي مثل هذا الالق وهذه الانعكاسات الضوئية . فكل بقعة لونية ، في اطلس تربورغ (٢١) على سبيل المثال ، رمادية كامدة ، ضاربة بقدر او بآخر الى البياض او الزراق او الصفار ، لكن حينما ننظر اليها عن مسافة ما ومن خلال علاقاتها بالبقع الاخرى ، يطالعنا البريق الجميل والناعم الذي يتطابق وبريق نسيج الاطلس الفعلي . وكذلك الحال مع المخمل ، والترارؤات الضوئية ، ولون السحب ، وبالاختصار ، كل ما يظهر في اللوحة . وليس انعكاس الحساسية هو ما يسعى هنا ، كما عند تصوير المشاهد الطبيعية على سبيل المثال ، الى تظهير نفسه ، وانما فقط المهارة الذاتية التي تتظاهر بهذه الطريقة الموضوعية بوصفها مقدرة تمتلكها الوسائل على ان تخلق بذاتها ، بفعلها المحيي وحده ، موضوعية ما .

هكذا يطرأ تحول معين على الاهتمام بالمواضيع ، بمعنى ان الفنان ، بدلا من ان يجعل وكده انتاج اثر مكتمل ومكتف بذاته ، يسعى الى اظهار ذاتيته الباهرة والى التدليل على موهبته المنقطعة النظير . لكن الفن ، ما ان يزيح النقاب عن هذه الذاتية ، اذ يطبقها لا على وسائل التمتيس الخارجية ، بل على المضمون بالذات ، حتى يسقط تحت سلطان النزوة والفكاهة .

---

٢١ – جيرار تربورغ : رسام هولندي (١٦١٧ – ١٦٨١) . اختص باللون الشعبي . –م–

ب ـ الفكاهة الذاتية

في الفكاهة يمثل شخص الفنان في قسماته الخصوصية والعميقة على حد سواء ، بحيث يكون بيت القصيد في هـذا الشكل من الفن هو في المقام الاول مدى خفة روح الفنان . وليس هدف الفنان من الفكاهة ان يعطي شكلا فنيا وناجزا لمضمون موضوعي متكون سلفا في معالمه الرئيسية ، بمقتضى خواص ملازمة له ، بل يقحم نفسه ان جاز القول على الموضوع ويجعل الهدف الاول لنشاطه ان يفرّق وان يفكك ، عن طريق ابتداعات ذاتية ونكات لامتوقعة وافكار براقة ، كل ما ينزع الى ان يتموضع ويتلبس شكلاً عينيا وثابتا . وعلى هذا النحو يتجرد المضمون الموضوعي من كل استقلاله ، ويلغى في الوقت نفسه التلاحم المستقر للشكل النابع من ذات الشيء ؛ وبذلك يغدو التمثيل لعبا بالاشياء ، تشويها وقلبا للموضوعات ، تنقيلا ومصالبة للافكار والمواقف ، وهذا ما يتيح للفنان ان يعبر عن كونه لا يقيم كبير وزن لا للموضوع ولا لذاته .

والخطأ الذي يقترفه الفنان هنا اعتقاده بانه من اليسير عليه ان يتفكه ويتهكم على ذاته وعلى الواقع الخارجي ، فيلجأ في كثير من الاحيان الى الشكل الهزلي ، ولكن قد يحدث في احوال كثيرة ايضا ان تسقط الفكاهة في التسطيح ، وذلك اذا ما اسلس الفنان قياده لسخريته وتنكيتاته ، فجمع عن قصد بين الاشياء الاكثر تنافرا واطال الى ما لا نهاية في المقاربات ، مهما تكن في الاصل واهية . وتبدي بعض الشعوب قدرا اكبر من التقبل لهـذه الاشكال من الفكاهة ، بينما تبدي شعوب اخرى قدرا اكبر من التحفظ وعدم الاستساغة . فلدى الفرنسيين لا تحظى الفكاهة بنجاح كبير ، بينما تصيب عندنا قدرا اكبر من الرواج ، ونحن اكثر تقبلا لغرائبها وشواذها . فجان بول ، على سبيل المثال ،

كاتب هازل يتمتع عندنا بمكانة كبيرة ، ولكنه يتجاوز سائر الآخرين بما يظهره من تفنن في الجمع بين اشياء هي موضوعيا اكثر الاشياء تباعدا بعضها عن بعض ، وفي اقامة اغرب العلاقات بين مواضيع لا تجمع بينها في الواقع صلة قربى . والجانب الاقل اثارة للاهتمام في رواياته هو جانب التاريخ والمضمون ومسار الاحداث . اما جانبها الرئيسي فيتمثل في لمعات التفكه الذي لا يستخدم المضمون الا ليمارس عليه نباهته الذاتية . وعن طريق هذه المقاربة وهذا الربط بين موضوعات مستقاة من شتى انحاء العالم ومن مختلف مضامير الواقع ، يبدو على الكاتب الهازل وكانه يتراجع نحو الرمزي ، حيث ينفصل ايضا المدلول والشكل واحدهما عن الآخر ، ولكن مع فارق واحد وهو ان ذاتية الشاعر هي التي تمارس هذه المرة سلطانها على المادة وعلى المدلول على حد سواء ، عن طريق المقاربة بينهما على نحو غريب ولامتوقع . بيد ان التتابع الذي لا ينقطع له خيط لتلك النكات واللمعات والنوادر لا يلبث ان يتعب القارىء ، وعلى الاخص حينما يندعى الى تمثل التركيبات التي كثيرا ما تكون شديدة الغموض والإلغاز والتي بدرت الى مخيلة الشاعر على نحو عرضي . ولدى جان ـ بول بوجه خاص نلفى هذا التعاقب من المجازات واللمعات والفكاهات والمقارنات ، التي تلغي كل واحدة منها سابقتها ، والتي لا يصير فيها شيء ، بل كل شيء يتبخر ويتلاشى . لكن ما يكون مكتوبا عليه ان ينفكك لا بد ان يكون اولا قد تفتح ، كما لا بد ان يكون قد اعد وهيء للتفكيك . ومن جهة اخرى ، وحينما يكون الشخص مفتقرا الى مكنون نفسي مستقر ، وحينما لا ترتكز شخصيته الى اساس موضوعي متين بما فيه الكفاية ، يمكن ان تنحط الفكاهة بسهولة الى حساسية زائفة وعاطفية مفرطة ، وهذا ما يقدم لنا مثالا عليه جان ـ بول ايضا .

ان التفكه الحقيقي ، الذي يرغب في تحاشي هذه الاستطالات والمبالغات ، لا يتفق الا مع عمق عظيم وغنى في الروح

لانهما وحدهما اللذان يمكن ان يتيحا له ان يصور ما ليس له الا ظاهر ذاتي على انه تعبير عن الواقعي ، وان يبرز للعيان ما هو جوهري في عرضية هذه الظواهر من خلال اللمعات الذهنية والنكات . وعلى الشاعر عندما يتعاطى التفكه ان يحذو حذو شتيرن (٢٢) وهيبل ، فلا يسرف ولا يغالي ، بل يعتمد نهجا خفيفا ، غير ظاهر ، وسيكون تفكهه أعمق غورا كلما ابتعد عن التكلف فيه وتوسل اليه العفوية والتلقائية . وبما ان قوام التفكه تفاصيل تنبجس ويقترن بعضها ببعضها الآخر دونما نظام ، فلا بد ان يكون رابطها الحميم عميقا وان يكون لها بمثابة مَحرَق مضيء ينيرها بنور مشترك .

هكذا نصل الى نهاية الفن الرومانسي ، الى عتبة الفن الحديث الذي يسعنا تعريف اتجاهه العام بأنه الفن الذي تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ للشروط المحددة لهذا المضمون او ذاك ولهذا الشكل او ذاك ، لتكون هي المهيمنة على كل منهما ؛ مع احتفاظها بكامل حريتها في الاختيار والانتاج .

جـ ـ نهاية الفن الرومانسي

كانت قاعدة الفن ، كما درسناه حتى الان ، اتحاد المدلول والشكل واتحاد ذاتية الفنان ومضمونه واثره على حد سواء . ودرجة اتحاد المضمون ونمط تمثيله هذا ، درجة تطابق الشكل والمضمون هي التي بدا لنا انها تشكل المعيار الجوهري الذي

---

٢٢ ـ لورنس شتيرن : كاتب انكليزي من مواليد ارلندا (١٧١٣ ـ ١٧٦٨) مؤلف «حياة وآراء تريسترام شاندي» و«الرحلة العاطفية» ، وهو من مشاهير الكتاب المتندرين ، واسلوبه فائق السلاسة .

يفترض باحكامنا على الاعمال الفنية ان تستلهمه .

انطلاقا من وجهات النظر هذه وجدنا ان الروح ما كان حرا في ذاته بعد في طور بدايات الفن ، وبخاصة في الشرق ؛ فقد طلب **المطلق** في عالم الطبيعة وتصور الطبيعي بالتالي على انه ذو طابع إلهي . وفي طور لاحق مثل الفن الكلاسيكي الآلهة الاغريقية في الشكل الانساني ـ وكان هذا الشكل ما يزال يشكل صلة وصلها بالطبيعة ـ ولكنه جعلها تحلق فوق الاهتمامات البشرية ، واظهرها وكانها مشرقة بالروح ، مضيئة به . بيد ان الفن الرومانسي هو الذي تصور الروح داخلية عميقة خالصة ؛ وبعد ان انكر كل قيمة على الجسد وعلى الواقع الخارجي وعلى العالم العيني ، رغم انها تشكل الوسط الذي لا غنى عنه لتظاهر الروح والمطلق ، انتهى به الامر الى تبني موقف اكثر تساهلا واكثر ايجابية تجاهها .

ان تصورات العالم هذه ، التي تلهم الديانات وتكوّن الروح الجوهري للشعوب والعصور ، تجد تعبيرها ايضا في الفن وفي سائر ميادين الحياة . وكما ان مهمة كل انسان ، بوصفه ابن عصره ، ان يعبر في أنشطته كافة ، دينيا او فنيا او سياسيا او علميا ، عن المضمون الاساسي والشكل الضروري لعصره ، كذلك فان رسالة الفن ان يعبر بطريقته الخاصة ، اي في شكل فني ، عن روح الشعب . فما دام الفنان وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره وبتصورهما للعالم ، وما دام يؤمن بهما راسخ الايمان ، فلا بد ان يعالج بجدية عميقة هذا المضمون وتمثيله ، بمعنى ان هذا المضمون يمثل لوعيه على انه هو **اللامتناهي** وهو **الحق**، وعلى انه جزء لا يتجزأ من ذاتيته الاعمق غورا ، بينما يؤلف الشكل الذي يتظهر به في نظره، هو كفنان، الوسيلة الاولى، اللازمة ، العليا ، لوضع **المطلق** وروح الاشياء في متناول الادراك . وهذا المضمون المحايث لذاتيته هو الذي يملي عليه نمطا بعينه من انماط التمثيل، فيقدمه على ما عداه من سائر الانماط . وبالفعل ، ان الفنان

يحمل في داخل ذاته هذا المضمون وشكله ؛ فهما يشكلان ماهية شخصيته بالذات ، ماهية الاشياء المتخيلة او المبتكرة من قبله ؛ مضمون وشكل غير قابلين للانفصال عنه ، ولولاهما لما كان ما هو كائن عليه . ولا يبقى عليه الا ان يموضع هذه الماهية ، ان يجسدها عيانيا ، وان يظهرها في شكل حي . عندئذ فقط يمكن القول عن فنان من الفنانين انه موحى اليه من المضمون الذي يحمله في ذاته ومن الشكل الذي يستدعيه هذا المضمون . فإبداماته ، بدل ان تكون اعتباطية ، يكمن مصدرها فيه هو ، ومنه تنبجس ، من تلك الارض الجوهرية ، من ذلك القاع الذي لا يعرف مضمونه طعما للراحة ما دام الفنان لما يعطه شكلا فرديا ، مطابقـــا لمفهومه . وبالمقابل ، حين نريد نحن المحدثين ان نمثل إلها اغريقيا او ، نظير البروتستانتيين في ايامنا ، الـسيدة العذراء ، إما نحتا وامـــا رسما ، يتعذر علينا ان نعالج هذه الموضوعات بجدية حقيقية . فالايمان الصميم هو ما ينقصنا ، وان لم يكن من الضروري ان يكون الفنان على الدوام من اتقى الاتقياء حتى في عصور الايمان المستعر . وكل ما بوسعنا وما ينبغي علينا ان نطلبه هو ان يكون المضمون هو الجوهري بالنسبة الى الفنان ، وان يتصوره فـــي وعيه على انه هو الحقيقة الاعمق ، وان يجد فيه المؤشر الـــى الطريقة الضرورية التي ينبغي تمثيله بها . وبالفعل ، ان الفنان يتصرف اثناء انتاجه تصرف كائن من كائنات الطبيعة ، فبراعته موهبة طبيعية ، ونشاطه ليس نشاط ملكة الفهـــم الخالصة ، الحرة في معالجة المضمون بإخضاعه لقوانين الفكر المحض ، بـــل على العكس : فالفنان ، الذي يبقى مشدودا الى الطبيعة بأواصر كثيرة ، يندمج في الموضوع ، يؤمن به ، يعده مطابقا في الهوية لأناه ، بل لأناه الاكثر حميمية . وينجم عن ذلك اندراج الموضوع في عداد ذاتية الفنان ، وانبثاق العمل الفني بما هو كذلك من داخلية العبقرية وفاعليتها اللتين لم يخبُ شيء من وقدتهما ، ويأتي الانتاج ناضجا مكتملا ، لا أثر فيه للتردد ، محافظا على كل

قوة التصميم . ذلكم هو الشرط الاساسي للفن ، بأتم معاني الكلمة .

لكن بالنظر الى المكانة التي اضطررنا الى ان نخص بها الفن في مختلف أطوار تطوره ، فان ذلك الشرط لم يجر التقيد به دوما وابدا . ومع ذلك فاننا نخطىء فيما لو راينا في ذلك محض مصيبة عارضة مني بها الفن من الخارج ، إما بحكم صروف الدهر ، واما بفعل نوازع نثرية ، وإما نتيجة لعدم الاهتمام ؛ وانما المسألة مسألة نتيجة لتطور الفن ذاته ، هذا الفن الذي كلما ظهر المضامين المحايثة وكلما تقدم على طريق هذا التظهير ، تحرر شيئا فشيئا من المضامين التي يمثلها . وحين يغدو موضوع من المواضيع في متناول الادراك الحسي ، عن طريق الفن او الفكر ، بل حين يغدو في متناوله الى حد يستنفد معه مضمونه ويمسي كل شيء خارجيا ولا يتبقى شيء غامض او داخلي ، فعندئذ يتلاشى الاهتمام المطلق بذلك الموضوع ، لان الاهتمام لا يواكب الا النشاط الغض والعفوي . والمواضيع لا تهز وتر الروح الا ما دامت تحتفظ بجانب غامض غير مجهور به ، اي ما دام المضمون يؤلف جزءا لا يتجزأ من الانا . لكن ما ان يظهر الفن التصورات الاساسية المتضمنة في مفهومه ، وكذلك مجمل المضامين الداخلة في عداد هذه التصورات ، حتى ينعتق من إسار هذه المضامين الخاصة بعصر بعينه وشعب بعينه ، ثم لا تلبث ان تبرز الحاجة الى العودة الى هذه المضامين كنتيجة للحاجة الى تبني موقف معارض للمضمون الذي ظل سائدا الى ذلك الحين ؛ هكذا تبنى ارسطوفانس في اليونان هذا الموقف ازاء عصره ، كما تبناه لوقيانوس (٢٢) ازاء الماضي الاغريقي كله ؛ اما في ايطاليا واسبانيا،

---

٢٢ – لوقيانوس الشميشاطي : كاتب اغريقي من مواليد قرية شميشاط بسورية (نحو ١٢٥ – ١٩٢) ، له «حوار الاموات» و«مجلس الآلهة» ، سخر من التقاليد والآراء السائدة . – م –

عند افول العصر الوسيط ، فقد شرع اريوستو وسرفانتس بوقوف موقف معارضة من الفروسية .

هكذا تبرز ، في قلب العصر الذي ينتمي اليه الفنان ، مع تصوره ومضمون هذا التصور ونمط تمثيله ، حركة معارضة لم تكتسب اهمية خاصة الا في الازمنة الحديثة . ففي ايامنا هذه ، ولدى جميع الشعوب ، استولت على الفنانين عادة التفكير والروح النقدي ـ ولدينا نحن الالمان حرية الفكر ـ وجعلتهم يضربون صفحا ، ان جاز التعبير ، عن كل قاعدة في اختيارهم موضوعات انتاجهم واشكاله ، وهذا بعد ان جربوا جميع الاشكال الخصوصية للفن الرومانـــي . وقد اضحى التعلق بمضمون خاص وبنمط تعبيري ذي صلة بهذا المضمون امرا من أمور الماضي بالنسبة الى الفنان الحديث ، كما امسى الفن نفسه اداة حرة يستطيع تطبيقها ، بحسب موهبته التقنية ، على أي مضمون كان ، كائنة ما كانت طبيعته . وعلى هذا النحو يرتفع الرسام فوق الاشكال والصـــور الشائعة ، ويصير يتطور بحرية من دون ان يكتـــرث بالمضامين والتصورات التي كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعيـــه باعتبارها مقدسة وازلية . فما من مضمون وما من شكل محايثان بعد الان لداخلية الفنان ، لطبيعته ، لماهيته الجوهرية اللاواعية ، وهو لا يؤثر موضوعا على موضوع ، وذلك ما دام لا يخالف القانون الشكلي الذي يتطلب ان يكون جميلا وان يصلح للمعالجة الفنية . وفي ايامنا هذه لا وجود لموضوع غير مشوب بهذه النسبية ؛ وحتى ان تجاوزتها بعض الموضوعات ، فان تمثيلها الفني لا يفرض نفسه بلزوم مطلق . لهذا يتصرف الفنان ازاء مضمونه وكانـــه كاتب مسرحي يحرك وينطق اشخاصا آخرين ، هم عنه غرباء . ولكنه لا يكف لهذا السبب عن معالجة عمله بكل ما اوتي من عبقرية ، ومن نسجه بجوهر ذاته ، ولكنه يفعل ذلك بكيفية عامة وعرضية تماما ؛ اما الفردية الاكثر تخصيصا التي يسبغها عليه فما هي بفرديته ،

وانما يستخدم في هذا التفريد احتياطه من الصور وانماط التعبير التي له بها علم ، والاشكال الفنية السالفة التي يحتفظ بذكراها، وما سوى ذلك من الاشياء التي لا تعني له شيئا بحد ذاتها والتي لا تكتسب من اهمية الا متى ما بدت له مناسبة اكثر من غيرها لهذا الموضوع او ذاك .

في اغلب الفنون ، وبخاصة في الفنون التشكيلية ، يقتبس الفنان موضوعه من العالم الخارجي ، ويعمل بناء على توصية او طلب ، ومتى ما وجد نفسه امام قصص ومشاهد ورسوم دنيوية او دينية او امام مبان مقدسة ، لا يبقى عليه الا ان يتساءل عما بوسعه ان يفعل بها . وبالفعل ، ومهما تماهى داخليا مع مضمون بعينه ، يظل هذا المضمون عبارة عن موضوع لا يندرج في عداد مكنونه الوجداني الجوهري . ولن يجديه فتيلا ان يتملك جوهريا ان جاز القول تصورات العالم الخاصة بالازمنة المتصرمة ، كأن يعتنق على سبيل المثال الكاثوليكية ، على نحو ما فعل الكثيرون في ايامنا هذه باسم الفن ، بغية تثبيت مشاعرهم وكيما يفرضوا حدودا على تمثلاتهم ، كما لو ان ذلك يدخل في باب الضرورة. ان الفنان مطالب بالا يسعى الى العيش في وئام مع وجدانه ، وبالا يجعل همه الاول خلاص نفسه ، لكن على نفسه ، الكبيرة والحرة ، ان تعرف ، حتى قبل ان تتصدى للانتاج ، اين هو موقعها ، وان تكون واثقة من ذاتها ومطمئنة الى ذاتها ؛ والفنان الكبير في ايامنا هذه بحاجة على الاخص الى تفتح حر للروح ، اذ بفضل مثل هذا التفتح تغدو جميع الاحكام المسبقة وجميع الاباطيل والمعتقدات ، التي قد تنزع الى شد وثاقه الى تصورات واشكال محددة ، محض مظاهر وآناء يمكن للروح ان يسيطر عليها ويتحكم بها، منكرا عليها قيمة الشروط الوطيدة التي لا يجوز المساس بها والتي توجب عليه الخضوع لها ، ومعيدا خلقها ان صح التعبير ، ومجددا تقييمها بإسباغه عليها مضمونا اسمى وارفع .

على هذا النحو يجد الفنان في متناوله اليوم اي موضوع كان واي شكل كان ، اذا ما عرف ، بفضل موهبته وعبقريته ، كيف ينعتق من تثبيت شكل فني محدد ما كان له من خيار لحد الان الا في الالتزام به .

لننظر الان في المضامين والاشكال التي تضع نفسها ، بصورة عامة ، في متناول الفن في الطور الذي نحن بصدده الان .

لقد كان هدف الاشكال الفنية العامة الوصول الى الحقيقة المطلقة ، ومن الواجب البحث عن علة تخصصها في التصور المحدد والدقيق لما كان يشكل **المطلق** بالنسبة الى الوعي ولما كان ينطوي في الوقت نفسه على نمط تظهير هذا **المطلق** . هكذا راينا ، فيما يتعلق بالفن الرمزي ، انه كان يقبس مضمونه من معين المدلولات الطبيعية ويستعير أشكاله من المواضيع الطبيعية ومن التشخيصات الإنسانية ؛ وراينا الفن الكلاسيكي يتغنى بالفردية الروحية ، التي تعيش في الحاضر فقط وجسديا ، بينما تهيمن عليها تجريديا ضرورة القدر ؛ وراينا اخيرا الفن الرومانسي يتغنى بالروحية عينها ، مع ذاتيتها المحايثة التي يمكن لداخليتها ان تتلبس اي شكل خارجي كان . وفي هذا الشكل الفني الاخير ، كما في الشكلين السالفين ، يتألف الموضوع الرئيسي للفن من الالهي في ذاته . لكن كان على هذا الالهي ان يتموضع ، ان يتعين ، وبالتالي ان يحتك بالمضمون الدنيوي للذاتية . وفي بادىء الامر جنح مقر لاتناهي الشخصية في الشرف والحب والوفاء ، ثم في الفردية الخصوصية ، في الفرد المتعين ، منظورا اليه في تماهيه مع المضمون الخصوصي للوجود الانساني . ثم جاء اخيرا طور التندر الذي فسخ اتحاد الالهي مع هذا المضمون المحدود نوعيا ، وزعزع بل دمر كل التحديدات ، فارغم من ثم الفن على تجاوز نفسه . لكن كانت عاقبة هذا التجاوز عودة الانسان الى ذاته ، الى عالمه الداخلي ، وبذلك تحرر الفن من كل ارتباط بمنظومة

محدودة من المضامين والتصورات . وصار للفن من الان فصاعدا شفيع جديد ، يتمثل **بالانساني** ، وبعبارة اخرى ، اغوار النفس الانسانية وذراها ، الانساني بوجه عام بأفراحه واتراحه ، وبصبواته وافعاله ومصائره . وابتداء من الان صار الفنان يجد مضمونه في ذات نفسه ، فهو الروح الانساني المحدد نفسه بنفسه ، المتأمل في لاتناهي مشاعره واوضاعه ، المكتشف هذا اللاتناهي والمختبر اياه ، الروح الانساني الذي ما بغريب عليه كل ما يعتلج في النفس الانسانية . وهذا المضمون متجرد ، بما هو كذلك ، من الوضوح الفني، غير أن الابتكار الشخصي هو الذي يهبه وضوحا وينشىء شكله ، ولكن من دون ان يستبعد اي اهتمام آخر ، وذلك على اعتبار ان الفن ما عاد مطالبا بان يمثل فقط ما يدخل ضمن نطاق اختصاصه في مرحلة محددة ، بل كل ما يمت بصلة وارتباط الى الانسان .

وبالنظر الى هذا الاتساع وهذا التنوع في المواد ، فمن حقنا ان نطالب قبل كل شيء بأن يتظاهر الروح ، في طريقة معالجته اياها ، مثلما هو كائن عليه في الوقت الحاضر . صحيح انه في مقدور الفنان الحديث ان ينتسب الى القدامى ، بل الى قدامى القدامى ، وليس أجمل من ان يحتل الكاتب مكانه بين الهوميريين، ولو في آخر صفوفهم ، بل حتى النتاج الذي يعكس اتجاهات العصر الوسيط يمكن ان تكون له مزاياه التي تستحق كل تقدير؛ لكن القيمة التي لا تفنى للموضوعات وعمقها واصالتها شيء ، وطريقة معالجتها شيء آخر . ولا يسع عصرنا ان ينتج اي هوميروس ، اي سوفوكلس ، اي دانتي ، اي اريوستو ، اي شكسبير ؛ فما صدح به هؤلاء الشعراء الكبار بعظمة ما بعدها عظمة وما عبروا عنه بمثل الحرية التي عبروا بها عنه ، ما كان له ان يأخذ طريقه الى الوجود الا لمرة واحدة . وهذه الموضوعات وطرق النظر فيها ومعالجتها قد باتت بالية . ووحده الحاضر موجود بكل نضارته وطلاوته ، وكل ما عداه ذابل ذاو . صحيح

انه من حقنا ان نؤاخذ الفرنسيين على ارتكابهم اخطاء بحق الحقيقة التاريخية وبحق الجمال بتمثيلهم ابطالا اغريقيين ورومانسيين وصينيين وفارسيين في صورة امراء واميرات فرنسيين وبعزوهم اليهم افكارا ومشاعر هي افكار الفرنسيين ومشاعرهم في عهد لويس الرابع عشر وعهد لويس الخامس عشر ؛ لكن لو كانت هذه المشاعر والافكار أعمق واجمل ، لما كان ثمة من عيب في نقلها على هذا النحو الى الحاضر . بل على العكس ، فجميع الموضوعات ، من اي عصر ومن اية امة قبست ، تتلقى حقيقتها الفنية من الواقع الحي الذي ينفذها في نفوسنا ويكشف لنا عن حقيقتها غير القابلة للفناء . وتظاهرات الانساني الخالد ، في تعدد مداولاته ولاتناهي مظاهره ، هي التي تملأ اطار الاوضاع والمواقف والمشاعر وتشكل المضمون المطلق للفن .

اذا ما عدنا الان، وبعد هذه التأملات العامة في طبيعة مضمون الفن في الطور الذي نحن بصدده ، الى مسالة معرفة ما الاشكال المميزة لانحلال الفن الرومانسي ، فسنرجع الى الذاكرة اننا اشرنا من جهة اولى الى انحلال الفن الذي من سماته تمثيل المواضيع الخارجية في كل عرضية اشكالها ، ومن الجهة الثانية الى التندر بوصفه تحريرا للذاتية المخلى بينها وبين عرضيتها الباطنة . وبوسعنا ختاما ، ومن دون ان نتجاوز اطار ما قلناه اعلاه ، ان نلفت الانتباه الى تعايش نقيضي الفن الرومانسي هذين .وعلينا ان نخص هنا بالذكر شكلا مماثلا للاشكال التي استرعت انتباهنا عند الانتقال من الفن الرمزي الى الفن الكلاسيكي : الصورة ، التشبيه ، والمقطعات المعروفة باسم Epigramme (٢٤) ، الخ . فقد كانت السمة الاولى لهذه

---

٢٤ ـ الابيغراما : قصيدة تمثيلية صغيرة ، تجمع بين الوصف والتوجيه، لتنهي بلقطة بارعة ، هجائية في اكثر الاحيان : وقد اشتهر في هذا النوع الشاعر الاغريقي مارسيالوس . ـم ـ

الاشكال الانتقالية الانفصال بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي، ذلك الانفصال الذي كان يخفف من حدته قليلا النشاط الذاتي للفنان ، والذي كان يرد بقدر الامكان ، وبخاصة في المقطعات الابيغرامية ، الى المماثلة والمماهاة . والحال ان الفن الرومانسي كان يتسم من البداية بانفصال اعمق وبانكفاء اكثر جذرية للداخلية على ذاتها . وبالنظر الى التطابق غير الكامل بين الروح والواقع الموضوعي ، فقد دللت الداخلية بدورها على عدم مبالاة بهذا الواقع . وكان لا بد ان يؤدي هذا التناقض ، بحكم تطوره ، الى تركيز كل اهتمام الفن الرومانسي إما على الخارجية العرضية واما على الذاتية العرضية بدورها . لكن حينما افضى تركيز الاهتمام هذا على الواقع الموضوعي وعلى تمثله الذاتي ، طبقا لمبدأ الرومانسية ، الى نفاذ النفس الى الموضوع ، وحينما تصدى التندر ، من جهة اخرى ، للموضوع وللشكل الذي يسبغه عليه رد الفعل الذاتي ، آل الامر الى نوع من الاقامة في الموضوع نفسه ، الى نوع من التندر **الموضوعي** . لكن هذا النفاذ الى داخل الموضوع لا يمكن ان يكون الا جزئيا ، ولا يمكن ان يتظاهر الا في شكل قصيد Lied او كجزء من كل اوسع وارحب . اذ انه لو توسع وامتد في داخل الواقع الموضوعي ، لافضى بالضرورة الى اعمال ومغامرات تستاهل التمثيل العيني . اما ما يواجهنا هنا ، على العكس ، فهو انتشار فعلي النفس في الموضوع ، انتشار قابل بكل تاكيد للتوسع والامتداد ، ولكنه يبقى مع ذلك حركة ذاتية وحاذقة للخيال والقلب ، لقطة غير اعتباطية ولا محكومة بالمصادفة ، بل نابعة من حركة باطنة للروح المتجه باكمله نحو الموضوع الذي يقف عليه اهتمامه كله ويتخذ منه مضمونا له .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، أن نقارن بين آخر عطاءات الفن الرومانسي وبين المقطعات الابيغرامية الاغريقية القديمة التي يتبدى فيها الشكل الذي نتكلم عنه هنا في مظهره الاكثر بساطة.

انه الشكل الذي لا يكتفي فيه الشاعر بأن يقول عن موضوع ما انه كذا وكذا من خلال تسميته وإلصاق عنوان به ، ولكنه الشكل الذي يتم وصفه عن طريق تضمين الوصف عاطفة عميقة بقدر او بآخر ، او التماعة ذهنية ، او فكرة مشحونة بالمعاني ، او لقطة متولدة عن الخيال ، وما الى ذلك مما هو قمين بأن يبث الحياة ، بواسطة الشعر والتصور ، في أتفه الاشياء وبأن يرفع في احوال كثيرة من قيمتها . وهذا النوع من الاشعار ، سواء ادار موضوعه حول شجرة ام طاحون امالربيع، وسواء تناول الاحياء ام الاموات، يمكن ان يكون على درجة لامتناهية من التنوع وان يرى النور لدى الشعوب قاطبة ؛ بيد انه لا يعدو ان يكون نوعا ثانويا ، قابلا بسهولة للسقوط في الابتذال . وبالفعل ، ان كل انسان قادر على التفكير ومتمكن من لغته لمستطيع نظم هذا النوع من الشعر بمثل السهولة التي يستطيع ان يدبج بها رسالة ، وحسبه ان يبذل في ذلك مجهودا تخيليا ضئيلا . ولهذا ، وبالرغم من التلاوين الجديدة التي يمكن لكل شاعر ان يسبغها على نتاجه ، فان هذه الاشعار تظل متشابهة الى حد توحي معه قراءة اي منها بانها قراءة ما سبق علمه . اذن فالسمة المميزة الرئيسية للطور الذي نحن بصدده هي ان النفس والروح والوعي تبث في الاحوال والاوضاع داخليتها كلها وعمقها كله وغناها كله ، وتتماهى مع المواضيع ، وتفلح على هذا النحو في تحويل هذه المواضيع الى شيء جديد ، له بذاته قيمته .

ومن هذا المنظور ابدع الفرس والعرب ، بصورهم المتشحة بابهة شرقية وبخيالهم الطليق والمبتكر الذي لا يستهلك مواضيعه الا على نحو نظري صرف ، ابدعوا آثارا يمكن ان تكون نموذجا يحتذى بالنسبة الى شعراء هذا الزمن ، باظهارها لهم ان الداخلية الذاتية الملهمة حقا لقادرة على الانتاج . وقد ابدع الاسبان والطليان بدورهم في هذا المضمار آثارا بديعة . ولئن قال

كلوبستوك (٢٥) عن بترارك : «لقد تغنى بترارك بلورا في قصائد ما هي بجميلة الا في نظر المعجب ، لا في نظر العاشق» ، فان الاشعار الغزلية التي نظمها كلوبستوك نفسه مليئة بالتاملات الاخلاقية ، تعبق بكآبة قاتمة وتتسم باندفاع متكلف نحو سعادة الخلود ، في حين ان ما نعجب به لدى بترارك هو حرية العاطفة ونبلها ، هذه العاطفة التي حسبها ان تعبر عن الرغبة التي تستعر في الشاعر وتشده الى حبيبته حتى تكون ، بهذا التعبير ، قد نالت مبتغاها . وبالفعل ، حين يدور الكلام عن مواضيع ذات صلة بالحب والخمر ومجالس الشرب والملاهي الشعبية ، فقد لا يكون النهم والرغبة بغائبين ، ولقد استطاع الفرس ان يعبروا عنهما بصور تضج بحواسية مستمرة ، لكن الخيال بسلوكه هذا المسلك يقصي عن دائرة الرغبات العملية الموضوع الذي يدفعه نحوه الاهتمام الذاتي ؛ والحق ان الخيال يؤخذ بلعبته هذه ، فينصرف لها بملء الحرية ، وينتقل من الفرح الى الحزن ومن الحزن الى الفرح بسهولة خارقة . ومن بين المحدثين امكن لغوته بوجه خاص ، في **ديوانه الغربي ـ الشرقي** ، ولروكرت (٢٦) ان يرتفعا الى مستوى هذه الحرية ، وأن يضمنا في الوقت نفسه اشعارهما العمق الصميم والذاتي للخيال المبدع . ومن هذا المنظور ، ثمة فارق كبير بين اشعار **الديوان** وبين اشعار غوته السابقة . ففي **استقبال ورحيل** ، على سبيل المثال ، نجد الكلام والوصف جميلين ، لكن الموقف سائب ، والنهاية مبتذلة ، والخيال ، على

---

٢٥ ـ فريدريش غوتليب كلوبستوك : شاعر الماني (١٧٢٤ ـ ١٨٠٣) ، مؤلف **المسيحيادة** ، وهي ملحمة توراتية . ـم ـ

٢٦ ـ فريدريك روكرت : شاعر ومستشرق الماني (١٧٨٨ ـ ١٨٦٦) ، له اشعار وطنية وغنائية . ـم ـ

إسرافه في استعمال حريته ، لم يضف اليها شيئا ذا قيمة . وما كذلك شان القصيدة المنونة **بالعودة في الديوان** . ففي هـــذه القصيدة ينبسط امامنا الحب في كل خياله ، بخلجاته وسعادته وهنائه . ونحن لا نجد عادة في هذا النوع من النتاج لا حنينا ، ولا دنف العشق ، ولا رغبة ، بل كل ما يعبر عنه هو المتعة التي تتاتى من المواضيع ومن اطلاق الحبل على غاربه للخيال ؛ انها لعبة بريئة تؤكد الحرية فيها ذاتها من خلال العبث والهزل وملاعبة القوافي ، ومن خلال التصنع والتكلف في النظم ؛ وبالاضافة الى هذا كله اندفاع مرح يرقى بالنفس ، من خلال صفو الشكل ، الى ما فوق التماس المضنك مع الواقع المحدود .



هنا تتوقف تاملاتنا بصدد الاشكال الخصوصية التي يتلبسها مثال الفن في مسيرة تطوره . وقد اخضعت هذه الاشكال لفحص مفصل بعض الشيء ، وذلك بغية ابراز مضمونها الذي ينطـوي في الوقت نفسه على نمط تظهيره . ذلك ان المضمون يلعب في الفن ، كما في كل صنيع انساني ، دورا فاصلا . والرسالـــة الوحيدة للفن ، طبقا لمفهومه ، ان يضفي صفة الحاضر ، بصورة عينية ، على ما يملك مضمونا عينيا ، والمهمة الرئيسية لفلسفة الفن هي ان تعقل ، بالفكر ، ماهية وطبيعة ما له هذا المضمـون وتعبيره الجميل .

الفهرس

الفن الرمزي

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفن الكلاسيكي

مدخــل

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفن الرومانسي

الفصل الثاني

الفصل الثالث

١٠٤٩/٨٦/٣٠٠٠

موسوعة علم الجمال الهيغلي

يمثل الفن في نظر هيغل ، الى جانب الدين والفلسفة ، واحداً من أسمى ثلاثة أشكال يتجلى لها الروح المطلق . فالفن يرقى بالانسان حدسياً الى مستوى الحضور الآلهي ، ويعيد اكتشاف البعد المثالي للواقع ، ويعطي امتداداً لا متناهياً لوجود المتناهي . والفيلسوف الالماني الكبير يثبت في دروسه عن فلسفة الفن ، التي ألقاها في جامعة برلين واستعرض فيها التاريخ العالمي للفن ، انه كذلك ناقد وذواقة كبير للجمال . ومن هنا كان ما يتميز به هذا الكتاب من متعة القراءة وقرب التناول .

ودار الطليعة تقدم موسوعة علم الجمال الهيغلي في طبعة جديدة بخمسة اجزاء :

- فكرة الجمال
- الفن الرمزي / الكلاسيكي / الرومانسي
- فن العمارة / فن النحت
- فن الرسم / فن الموسيقى
- فن الشعر

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

الثمن : ١١٠ ل.ل.
او ما يعادلها